

411e Livraison. Tome sixième. — 3e période. 1er Septembre 1891.

Prix de cette Livraison : 10 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

LIVRAISON DU 1er SEPTEMBRE 1891.

TEXTE

GRAVURES

La gravure Mlle COCHOIS doit être placée à la page 72 et le portrait d'ALPHONSE DAUDET à la page 14 de la livraison de juillet 1891.



LA SCULPTURE A FERRARE[1]

I



Si Ferrare posséda une école de peinture originale et puissante, elle ne produisit presque pas de sculpteurs qui aient marqué dans l'histoire de l'art. La sculpture y fut cultivée pour ainsi dire exclusivement par des étrangers, par des Florentins d'abord, par des Mantouans, des Véronais, des Milanais ensuite. Mais ni les uns ni les autres ne formèrent des élèves capables de s'élever bien haut et de donner à leurs œuvres un caractère particulier. Il n'y eut pas à Ferrare d'école ferraraise. Les sculptures intéressantes furent cependant en assez grand nombre dans la capitale des princes d'Este et il en reste encore d'assez remarquables à des points de vue divers pour qu'il importe d'en parler.

1. Pour ne pas multiplier les renvois au bas des pages, nous indiquerons ici les ouvrages dont nous nous sommes servi dans notre travail. — *Frizzi*, Mem. per la

Dès la fin du xe siècle, les productions de la statuaire furent en honneur à Ferrare. Quoique les objets eux-mêmes n'existent plus, le souvenir s'en est conservé. On cite la Vierge dite de Constantinople, due probablement à quelqu'un des artistes attirés à Venise en 977 par la construction de Saint-Marc, et la statue équestre de San Romano qui ornait la façade de l'église consacrée à ce saint.

Parmi les plus anciens monuments de la sculpture à Ferrare, nous devons mentionner le *baptistère* octogone de la cathédrale dans la première chapelle à gauche. Il est d'un seul morceau de marbre, et présente de curieuses ornementations symboliques. C'est vers l'an 1000 qu'il fut exécuté. Large de 2m,40 et haut de 0m,80, il servit longtemps aux baptêmes par immersion. Sa contenance peut être évaluée à onze hectolitres, au moins. Aussi, dans les comptes de la fabrique, est-il souvent question des sommes remises aux âniers qui y apportaient de l'eau. Jusqu'en 1735, il eut pour complément sur son couvercle un Christ bénissant et tenant un livre ouvert. Cette figure a été remplacée par une coupole en bois de noyer avec des incrustations de marqueterie.

Au xiie siècle, la première œuvre à signaler est une *statue équestre*, fort abîmée et presque informe, exposée au fond de la cour du palais de l'Université.

Remarquons aussi les quatre *lions* qui gardent, d'un air rébarbatif, l'entrée de la cathédrale, et jetons un coup d'œil sur les deux

storia di Ferrara. — *Vasari.* — *Perkins,* Les Sculpteurs italiens. — *Baruffaldi,* Vite, etc. — *Giuseppe Antonelli,* Lettre sur les statues de bronze que possède la cathédrale de Ferrare, dans les Mem. orig. ital. di Belle Arti, 1843. — *Masini,* Bologna perlustrata. — *Ghirardacci,* Storia di Bologna. — *G. Campori,* art. dans la Gazette des Beaux-Arts, t. XX. — *Ad. Venturi,* I primordi del rinascimento artistico a Ferrara; L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso e d'Ercole I d'Este; La Scultura emiliana nel rinascimento, dans l'Arch. stor. ital., 1890. — *Bode,* Donatello à Padoue, traduit par Ch. Yriarte; Italienische Bildhauer der Renaissance, art. dans le Iahrbuch de Berlin, 1887. — *Burckhardt,* Der Cicerone. — *G. Mancini,* Vita di Leon-Battista Alberti, 1882. — *Jansen,* Allgemeines Künstlerlexikon. — *E. Ridolfi,* Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella detto Alfonso Ferrarese o Lombardi. — *Mongeri,* L'Arte in Milano. — Divers articles de MM. *Micheli Caffi, Pietro Paoletti, Fillippo Raffaelli* et *A. Melani,* dans l'Arte e Storia, 1885, 1887, 1888, 1889. — *L.-N. Cittadella,* Notizie relat. a Ferr.; Guida pel forestiere in Ferrara. — *A. Bertolotti,* Artisti bolognesi e ferraresi in Roma, 1885; Le Arti minori alla corte di Mantova, 1888.

hommes qui, assis sur deux autres lions, supportaient jadis les colonnes du porche, en ayant l'air de plier sous leur terrible fardeau. Ces hommes avec leurs lions ont été transportés dans la cour, derrière l'édifice, et on leur a substitué en 1829 des supports analogues, mais plus grands et plus forts.

Au même siècle appartiennent les sculptures, déjà intéressantes, du porche. Au-dessus de la porte se trouvent huit bas-reliefs séparés par des colonnettes et dominés par des arcades. Ils représentent, non sans un certain mérite, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, la *Fuite en Égypte* et le *Baptême de Jésus par saint Jean*. — Au-dessus de ces bas-reliefs, dans un espace semi-circulaire, on voit à cheval *Saint Georges*, le titulaire de l'église, qui terrasse le dragon. Saint Georges, dont le visage pointu a quelque chose de barbare encore, est vêtu comme un guerrier du temps : il porte une cuirasse et une cotte de mailles. La tête du saint et l'allure du cheval témoignent d'une étude consciencieuse et d'un talent assez distingué pour l'époque. — Toutes ces naïves sculptures, de style roman, ont eu pour auteur un artiste nommé *Niccolò*, celui peut-être qui a décoré la façade de Saint-Zénon à Vérone et qui, d'après Maffei, serait né à Zara.

C'est un peu plus tard que furent exécutées, au-dessus d'une porte latérale de la cathédrale, quelques figures en bas-relief symbolisant six des *Mois de l'année*. Elles décorent maintenant la partie supérieure de la loggia, adossée au côté de la cathédrale, qui donne sur la place du Marché. Leurs mouvements ont plus de liberté que l'on n'en remarque chez les personnages du portail, mais elles ont de la lourdeur; les proportions trahissent un art encore primitif et le sentiment du beau n'apparait point encore.

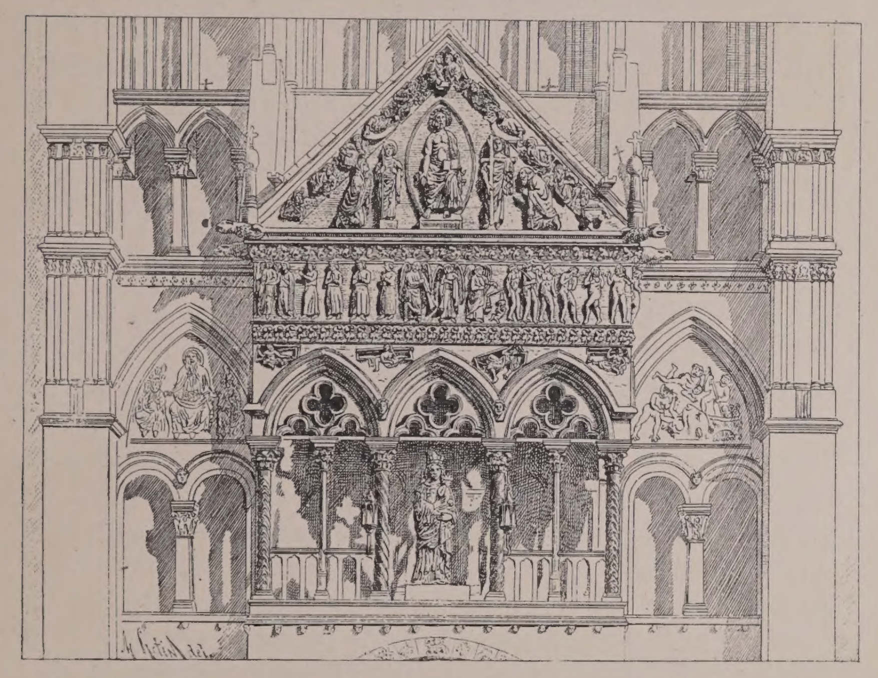
On constate un très sensible progrès quand on examine le *Jugement dernier* représenté au-dessus des trois arcades ogivales qui s'appuient sur le porche de la cathédrale [1]. Il date probablement des premières années du XIVe siècle. « C'est, dit M. Burckhardt, une œuvre vraiment importante de style gothique... Si les maladresses ne manquent pas, les têtes et les draperies se distinguent par une beauté ferme qui leur est propre, et l'ensemble paraît être venu d'un seul jet. » Dans le bas, quatre morts, sortant à demi de

1. Nous en donnons ici un dessin sommaire.

leurs sépulcres entr'ouverts, ressuscitent pour rendre le compte suprême de leurs actes. Un peu plus haut, quinze personnages forment une frise : au centre, deux anges sonnent de la trompette et un troisième ange tient des balances; à la droite du spectateur, les réprouvés, complètement nus, s'acheminent vers l'enfer; à gauche, les élus, chastement drapés, vont, sous la conduite d'un ange, recevoir la récompense de leurs vertus. On ne peut considérer sans une certaine admiration le calme et la félicité des bienheureux, dont les types présentent un mélange de grâce et d'austérité. En revanche, les damnés et les diables grimaçants marquent l'embarras du sculpteur à traiter le nu et à rendre la douleur. Deux ogives en retraite, placées un peu plus bas que la frise, contiennent des scènes qui en complètent la signification. Dans l'une, on voit les démons aux prises avec des damnés qu'ils entassent dans une barque; dans l'autre, Abraham est assis entre des saints, parmi lesquels on remarque un évêque dont le visage est aussi beau que religieux. Enfin, au-dessus de la frise, dans un fronton triangulaire, le Christ, juge du monde, est assis, ayant un livre ouvert sur ses genoux; à ses côtés sont debout deux anges qui tiennent une lance et une croix, tandis que la Vierge et un saint, tous deux à genoux, implorent sa miséricorde. Le mouvement de la Vierge est très naturel et très heureusement trouvé; on sent que son intervention doit être efficace, tant elle lève avec ferveur et confiance ses yeux vers son fils. L'ajustement de ses draperies révèle aussi un artiste de goût. Quelques bustes d'anges, de saints, de prophètes, composent la bordure du tympan.

C'est encore au XIV[e] siècle qu'appartient le tombeau du Ferrarais Bonalberto de Bonfado, chanoine et docteur, mort en 1345. Il se trouve au cimetière communal, dans un des gracieux cloîtres de la Chartreuse. Le sarcophage en marbre blanc est supporté par quatre colonnes. Il est orné d'un bas-relief qui nous montre Bonalberto assis dans sa chaire de professeur et entouré d'élèves. C'est là un sujet souvent et heureusement traité sur les tombeaux au XIV[e] siècle et au XV[e]. Qui ne se rappelle, pour ne citer que quelques exemples, avoir vu à Pistoja le monument de Cino Sinibaldi, par Cellino di Nese de Sienne (1336), dans la cathédrale, et celui de Filippo Lazzeri, par Bernardo Rossellino (1464), dans l'église de Saint-Dominique; à Pavie, dans les bâtiments de l'Université, celui d'un jurisconsulte (1495); à Bologne, celui de Pepoli, par Jacopo Lanfrani dans l'église de Saint-Dominique, celui d'Antonio Galeazzo, père d'Annibale I

Bentivoglio (1435), celui de Niccolo Fava dans l'église de San-Giacomo Maggiore, celui de Pier Canonici dans le cloître de San-Martino Maggiore, et celui de Bartolommeo Saliceti dans le Museo Civico? Les personnages évoqués par les bas-reliefs de tous ces monuments semblent s'adonner à l'étude avec tant de calme et tant de zèle tout à la fois, qu'ils en inspirent le goût à ceux qui les regardent.



FRAGMENT DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE FERRARE

(COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE).

A la fin du XIVe siècle, nous rencontrons un sculpteur connu seulement pour avoir fait, en 1387, un crucifix en bois que possède encore la cathédrale. Il s'appelait *Antonio da Ferrara*. On ne sait rien de plus sur son compte.

Deux autres sculpteurs, dont aucune œuvre n'a été enregistrée par l'histoire, *Giovanni* et *Camino* ou *Comino*, eurent l'imprudence de prendre part à la conjuration ourdie en 1385 contre Tommaso da Tortona, le conseiller qui avait décidé Nicolas II, dit le Zoppo, à établir des impôts écrasants. Le peuple ameuté brûla les registres du cadastre et, ayant pris comme otage un fils du prince, menaça de le massacrer si on ne lui livrait pas Tommaso. Nicolas II sacrifia cet

infortuné qui fut mis en pièces. Mais il entreprit aussitôt la construction du fameux Castello, et quand il s'y trouva en sûreté, il fit payer cher aux rebelles leur audacieuse conduite. Parmi les victimes de sa vengeance figurèrent les sculpteurs Giovanni et Camino.

Un de leurs contemporains, dont le nom ne nous est pas parvenu, est l'auteur de la curieuse *Statue d'Albert d'Este* (frère et successeur de Nicolas II), qui fut placée en 1393 sur la façade de la cathédrale, à droite, en souvenir du fructueux pèlerinage accompli par le marquis, en 1391, à l'occasion du jubilé publié par le pape Boniface IX. Il partit de Ferrare avec une suite de trois cent vingt personnages à cheval, tous vêtus comme lui en pénitents, et avec une escorte de soldats qui portaient des lances et des étendards de couleur noire. Le cortège se dirigea d'abord vers Rimini. Aux portes de Rome, il fut reçu par les principaux dignitaires de la cour pontificale. Non content d'admettre Albert à sa table, de lui offrir la rose d'or, de légitimer son fils Nicolas et de diminuer le cens annuel dû au saint siège, Boniface IX lui octroya une importante bulle relative aux biens emphytéotiques, et autorisa la fondation à Ferrare d'une université ayant les mêmes droits et les mêmes privilèges que les universités de Bologne et de Paris. En regagnant sa capitale, le marquis traversa Florence qui lui donna quatre chevaux de prix et des vases d'argent. A Bologne, il reçut deux autres chevaux et trois morceaux de drap d'or. Son peuple lui-même l'accueillit par des fêtes qui durèrent trois jours. Quand on songe aux avantages que les Ferrarais tirèrent du voyage de leur souverain, on ne s'étonne pas qu'ils aient songé à en perpétuer le souvenir et à honorer d'une statue l'illustre pèlerin. Le marquis est représenté debout, vêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture, et la tête enveloppée d'une coiffure qui passe sous le menton. Au point de vue de l'art, cette figure raide et gauche n'a qu'une médiocre importance : c'est surtout un document historique.

A Ferrare comme dans le reste de l'Italie, mais avec beaucoup moins d'éclat, le XVe siècle fut pour la sculpture, sinon au début, du moins à partir de sa seconde moitié, une époque d'éclosion rapide et d'épanouissement.

En 1408, *Giacomo da Siena* (*Jacopo della Quercia*) sculpta une *Vierge* qui orne aujourd'hui la sacristie de la cathédrale. La Vierge porte sur ses cheveux ondulés une couronne et un voile qui retombe sur ses épaules. Son visage un peu trop massif n'est pas sans noblesse

et les plis de sa robe ont de la simplicité. Elle tient dans sa main droite une grenade entr'ouverte et elle soutient de sa main gauche, sur un de ses genoux, l'enfant Jésus debout. Celui-ci, vêtu d'une longue robe, est vulgaire et ressemble à un massif poupard.

Jacopo della Quercia fit en outre le tombeau d'un médecin appartenant à la famille Varj ; ce tombeau, que possédait l'église Saint-Nicolas, disparut lorsqu'elle fut détruite au siècle dernier.

En 1427, *Cristoforo da Firenze* sculpta pour la cathédrale une *Vierge* en marbre, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Cette statue, dont on peut voir l'aspect dans notre dessin, occupe une des trois arcades, ornées de trèfles, qui reposent sur le porche et au-dessus desquelles se trouve le Jugement dernier. Les proportions manquent de justesse; la tête de la madone est trop grosse pour le corps; l'ensemble est lourd et sans élégance; les draperies sont trop compliquées. Quelle différence entre cette figure et la gracieuse Vierge agenouillée plus haut à côté du Christ jugeant le monde! Néanmoins, l'œuvre de Cristoforo produit de loin un assez bel effet et décore bien le centre de la façade. — Cristoforo fut aussi l'auteur d'une *Vierge* en terre cuite, modelée en 1451 et placée, au dire de L.-N. Cittadella, à l'intérieur de la cathédrale, dans le passage situé entre la sacristie et l'église.

Sous le règne de Lionel (1441-1450), les sculpteurs qui travaillèrent à Ferrare furent presque tous des Florentins. Cela s'explique aisément. Plusieurs familles de Florence, entre autres les Strozzi, s'étaient réfugiées auprès des princes d'Este. Le renom des sculpteurs florentins s'était d'ailleurs répandu dans toute l'Italie. En outre, les marquis de Ferrare avaient pu juger par leurs propres yeux de cet art si élégant et si plein de goût, car ils possédaient un palais à Florence. Méliaduse, frère de Lionel, séjourna quelque temps dans cette ville en qualité de protonotaire apostolique.

Une autre remarque à faire avec M. Venturi, c'est que les matières employées de préférence par les sculpteurs à Ferrare furent la cire, la terre cuite, le bois et le bronze. Les monuments en marbre furent assez rares, parce que le territoire de Ferrare ne fournissait pas de marbre et qu'il fallait l'aller chercher dans les montagnes de Vérone ou dans les carrières de l'Istrie.

Parmi les Florentins attirés à Ferrare, du temps de Lionel, on rencontre en 1441 un certain *Michele*, « ottimo fabbricante di figure ». Il orna d'un bas-relief en terre cuite l'église de Sainte-Marie des Anges, construite sous Nicolas III auprès du palais de Belfiore

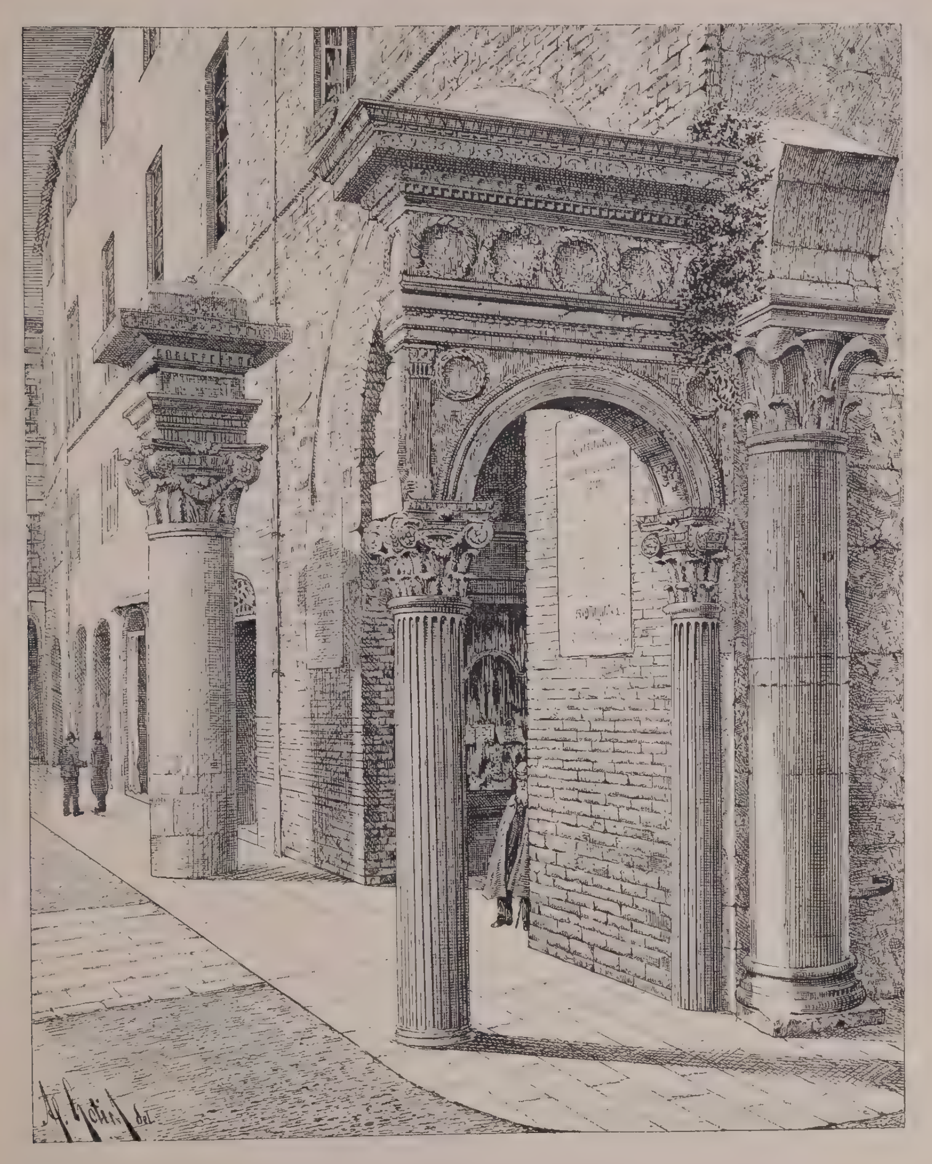
qu'Albert son père avait fait édifier dans le faubourg de Saint-Léonard, à l'endroit occupé depuis par la rue qui a été tour à tour appelée Via dei Piopponi, Via degli Angeli et Corso Vittore-Emmanuele. Suivant M. Venturi, si sagace et si heureux dans ses investigations, ce Michele n'est autre peut-être que Michele di Nicolaio ou Michele dello Scalcagna, qui aida Ghiberti dans l'exécution des fameuses portes du Baptistère de Florence. Le bas-relief de Michele a eu le même sort que l'église de Belfiore dont il ne reste plus aucun vestige.

En 1443, les Sages (tel était le nom des magistrats de Ferrare) résolurent d'ériger une statue équestre de bronze en l'honneur de Nicolas III, père de Lionel. Cette décision fut probablement prise à l'instigation de Lionel qui avait des motifs tout particuliers pour glorifier la mémoire de son père. Si, malgré sa naissance illégitime, il occupait le trône de Ferrare, il le devait à la prédilection que Nicolas III lui avait témoignée en le désignant comme son successeur.

Les statues équestres n'étaient pas encore nombreuses en Italie, mais il en existait déjà. Nous en avons mentionné une qui fut exécutée à Ferrare au XIIe siècle. En 1233, les Milanais firent représenter en bas-relief sur un lourd cheval leur podestat Oldrado de Tresseno : on voit encore ce bas-relief au palais des archives. Une quarantaine d'années plus tard, les Lucquois honorèrent Tommaso et Bonifazio degli Obizzi de deux statues équestres. Celle de Barnabé Visconti, au Musée archéologique de Milan, date probablement de 1370.

C'est à *Antonio di Cristoforo*, fils du sculpteur à qui l'on devait la Vierge de 1427 dont nous avons parlé, et à *Niccolò di Giovanni Baroncelli*, tous deux Florentins et élèves de Brunellesco, que les Sages commandèrent la statue équestre de Nicolas III. Ils demandèrent d'abord à chacun d'eux un modèle. Le 27 novembre 1444, les modèles étaient terminés; mais l'égalité de leur mérite rendit le choix embarrassant. Léon-Baptiste Alberti, qui se trouvait alors à la cour de Lionel, fut consulté. Il conseilla de réunir les douze Sages et de trancher la question par un vote. A une voix de majorité le projet d'Antonio di Cristoforo fut adopté, sans qu'on repoussât la collaboration de Niccolò Baroncelli, protégé peut-être par Lionel. Il semble que Baroncelli fut spécialement chargé de l'exécution du cheval, car on lui donna dès lors le surnom de *Niccolò dal Cavallo*, surnom que reçut aussi son gendre *Domenico di Pâris*, de Padoue, qui lui prêta son concours. Quant à la base et aux colonnes de marbre destinées à supporter le groupe de bronze, elles furent l'œuvre des Florentins

Bartolommeo, dit *Meo di Cecho* ou *Checco* [1], et *Baccio de' Netti*, assistés



SUPPORTS DES STATUES DE NICOLAS ET DE BORSO (XVe SIÈCLE), A FERRARE.

du Padouan *Lazzaro*. Enfin *Michele Ongaro* dora le cheval et le

1. Il travailla dès 1434 à Ferrare, où nous le retrouvons encore en 1462. Son cousin, *Paolo di Luca*, Florentin comme lui, exerça également à Ferrare la profession de sculpteur, « *tagliapietra* ».

cavalier. C'est le 2 juin 1451, le jour de l'Ascension, que la statue équestre de Nicolas III, érigée sur la place entre le Castello et la cathédrale, fut inaugurée en présence de Borso, qui avait succédé en 1450 à son frère Lionel. Elle précéda donc celle de Gattamelata, faite à Padoue par Donatello (1453) et celle de Colleone modelée par le Verrocchio et fondue par Alessandro Leopardi à Venise (1479). Le souverain, tenant le bâton de commandement, était représenté avec un costume plein de caractère; coiffé du bonnet de marquis, il portait un manteau dont le capuchon pendait sur ses épaules.

Dans son important travail sur les commencements de la renaissance des arts à Ferrare, M. Ad. Venturi donne sur *Niccolò Baroncelli* d'intéressants détails que nous lui empruntons. Niccolò Baroncelli s'était fixé à Ferrare avec sa famille, et on lui avait accordé le titre de citoyen, titre auquel étaient attachés des avantages matériels. Sur l'ordre de Lionel, il exécuta en 1443 un ex-voto en cire coloriée [1] qui fut placé dans l'église de Sainte-Marie des Anges près de Belfiore. Cet ex-voto représentait de grandeur naturelle un fauconnier du marquis ayant à ses pieds deux gerfauts. Peut-être ce fauconnier n'était-il autre que Costa de Candie qui, en naviguant vers Chypre, faillit être victime d'une tempête et fit vœu, s'il échappait au naufrage, d'offrir un témoignage de sa reconnaissance dans une église consacrée à la Vierge. Il est probable qu'on n'avait pas encore vu à Ferrare un ex-voto d'aussi grande dimension. C'est aussi en 1443 que Niccolò Baroncelli fut chargé d'exécuter pour la chapelle de la cour six anges en cuivre de différentes grandeurs. Après avoir fait des modèles en cire (1445), il fondit et retoucha les figures (1446), que dora *Michele Ongaro*. Ces ouvrages lui rapportèrent 237 *lire marchesine* et 10 *soldi*, et on l'autorisa à garder le surplus du cuivre acheté par lui à Venise. Malgré la générosité de Lionel, il ne se trouva pas assez rétribué, et il écrivit au secrétaire du prince pour obtenir au moins de quoi subvenir à son entretien et à celui de sa famille. Quoique cette supplique ne lui eût valu qu'un boisseau de blé, il continua à travailler pour le seigneur de Ferrare. En 1447, il modela deux nouveaux anges pour la chapelle de la cour. Dans la sacristie de la cathédrale, il refit l'ange de l'Annonciation qui avait été frappé par la foudre et exécuta une statuette de saint Jean-Baptiste.

1. L'art de modeler en cire avait pris naissance à Florence, patrie de Baroncelli. Quand Nicolas III, marquis de Ferrare, visita Florence en 1435, il fit don à l'église de l'Annunziata, pour s'acquitter d'un vœu, d'un haut-relief en cire où il était représenté à cheval.

Si les registres de la maison d'Este fournissent de nombreux détails sur Niccolò Baroncelli, ils ne contiennent rien d'intéressant sur *Antonio di Cristoforo*. On y lit seulement que cet artiste reçut de Lionel, en 1448, six brasses de drap.

En parlant de la statue équestre de Nicolas III, nous avons dit que Léon-Baptiste Alberti fut consulté sur le mérite respectif des modèles présentés par les deux concurrents. La présence de l'éminent artiste à Ferrare n'a rien de surprenant pour qui connaît l'amitié qui l'unissait à Méliaduse et à Lionel. Sa liaison avec Méliaduse avait commencé à Bologne en 1436 ou 1437 et c'est sur la demande de Méliaduse qu'il composa ses *Ludi matematici*, ouvrage dans lequel il donne des règles pour mesurer la superficie des terrains et expose divers problèmes de mathématique et de physique. Le premier séjour qu'il fit à Ferrare, où il rencontra auprès de Lionel Matteo de' Pasti qu'il devait retrouver plus tard à Rimini, eut lieu en 1438 pendant la tenue du Concile convoqué dans cette ville par le pape Eugène IV. C'est alors qu'il écrivit le *Teogenio*. Dans la lettre par laquelle il dédie son travail à Lionel, il rappelle la courtoisie et la bonté que le jeune prince lui témoigna ainsi que le bon accueil fait à son ouvrage. A Lionel fut également dédié le *De Equo animante*, opuscule écrit après qu'il eut observé les modèles de statues équestres mis sous ses yeux par Antonio di Cristoforo et Niccolò Baroncelli. Il y montre une profonde connaissance et un amour passionné du cheval. Enfin, c'est à la requête du même souverain de Ferrare qu'il composa son *De Re ædificatoria*. Ni Lionel ni Méliaduse ne purent lire cet ouvrage, qui valut à l'auteur le surnom de Vitruve moderne ; la mort les surprit avant l'achèvement du livre. Si l'on doit savoir gré à Lionel d'avoir admis dans son intimité un homme tel qu'Alberti, on peut regretter que ce prince ait encouragé en lui l'écrivain plutôt que l'artiste et ne lui ait commandé aucun édifice, aucun palais pour sa capitale.

Lionel mourut le 1er octobre 1450, mais le mouvement qu'il avait imprimé aux arts ne s'arrêta pas, et la sculpture continua pendant quelque temps à être presque exclusivement le monopole des Florentins.

Le monument de Nicolas III avait tellement plu aux Ferrarais, qu'ils songèrent presque aussitôt à ériger une statue à Borso de son vivant. Dès le 1er septembre 1451, un acte constate la commande faite à *Niccolò Baroncelli*. Dans cet acte, il n'est pas question d'Antonio di Cristoforo. Niccolò Baroncelli mit sur-le-champ la main à l'œuvre, mais il ne vit pas l'achèvement de son entreprise. Il

mourut, en effet, au milieu de ses premiers travaux, entre le 24 et le 29 octobre 1453, et son élève Meo di Checco prit soin de ses funérailles. Le monument fut continué par son fils *Giovanni* et par son gendre *Domenico di Pàris* de Padoue, qui eurent pour collaborateurs *Bartolommeo* dit *Meo di Checco* de Florence[1], *Bartolommeo di Francesco*, *Giovanni di Francia*, le Florentin *Paolo di Luca*[2], cousin de Meo di Checco, *Niccolò de Florence*, *Francesco di Amorotto* de la Mirandole et *Fiorino de Vérone*. Au mois de décembre 1454, la statue de Borso, en bronze, témoignage de la gratitude ou de l'adulation des Ferrarais envers leur souverain, fut placée sur une colonne de marbre devant le palais della Ragione, en face d'un des côtés de la cathédrale. Mais ce fut seulement en 1456 que furent terminés les quatre enfants nus ou génies, également en bronze, qui devaient accompagner la figure principale. Ces génies, debout aux quatre angles de l'abaque du chapiteau, tenaient les écussons du prince et ceux de la Commune. Quant à Borso, il était représenté assis sur une espèce de tabouret, en souverain pacifique, le bâton de commandement à la main. Dans son riche costume il y avait des parties dorées et des parties bleues, dont avait été chargé le peintre *Titolivio*. Comme inscription, on avait adopté les vers suivants du poète ferrarais Tito Strozzi :

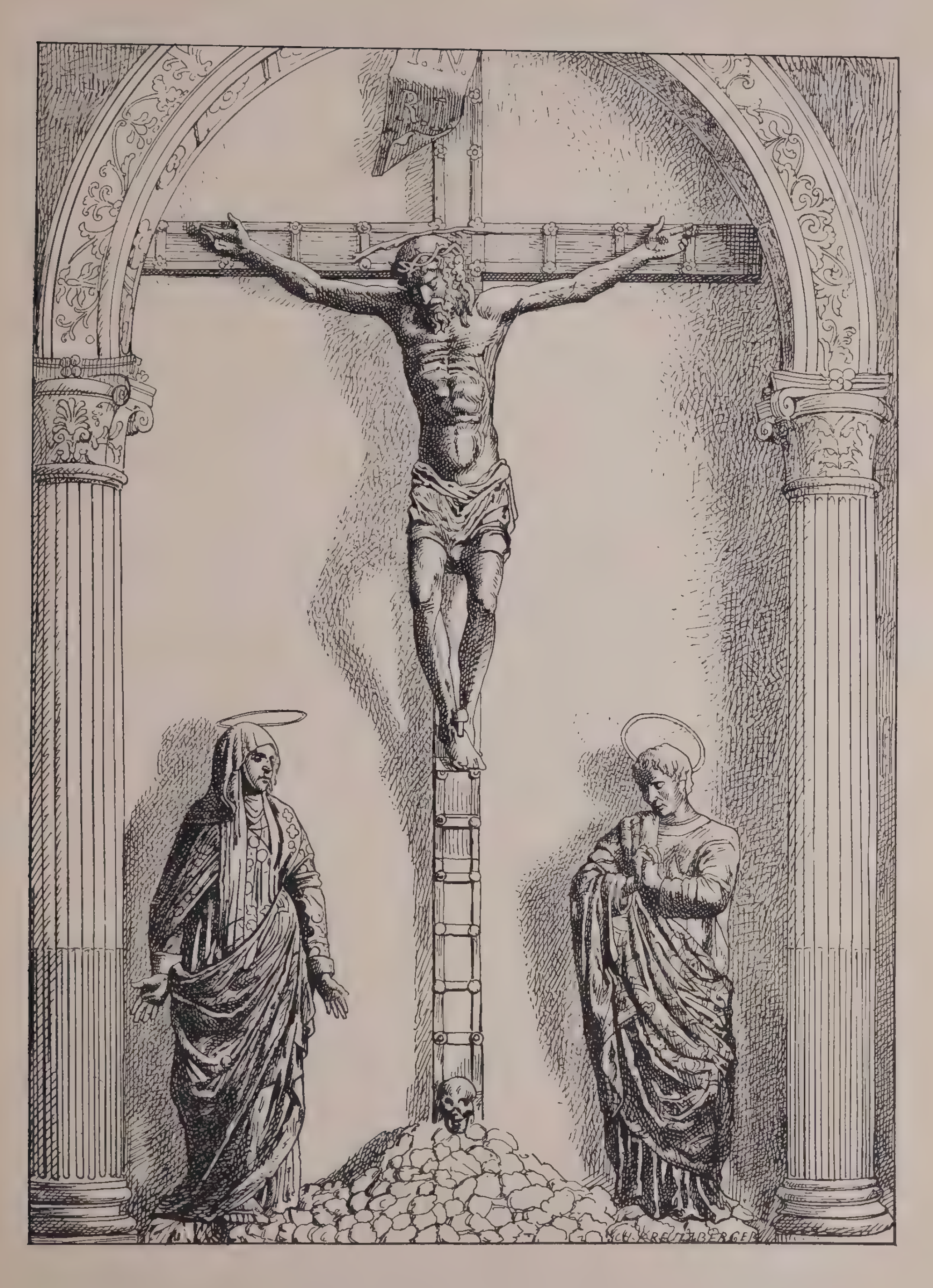
Hanc tibi viventi Ferrara grata columnam
Ob merita in patriam princeps justissime Borsi
Dedicat Estensi qui dux a sanguine primus
Excipis imperium et placida regis omnia pace.

Il est probable que l'image de Borso était fort remarquable, car la figure du prince devait être au moins aussi soignée que celles des génies, dont un fragment, possédé par Giuseppe Boschini, l'annotateur de Baruffaldi, a permis d'apprécier la beauté.

Giovanni Baroncelli, avons-nous dit, fut un des auteurs du monument de Borso. L.-N. Cittadella croit que c'est lui qui, sous le nom de Giovanni dal Cavallo, fut gracié en 1493, après avoir été banni en 1476 puor avoir trempé dans une conjuration contre le duc. Son père, on se le rappelle, avait été surnommé Niccolò dal Cavallo. Celui-ci eut

1. Il était probablement aussi élève de Brunellesco. En 1433 il travaillait sous la direction de ce dernier à la coupole du Dôme de Florence, et en 1438 il fut au nombre des maîtres chargés d'aller choisir à Campiglione des marbres pour la cathédrale.

2. *Paolo di Luca* travailla aussi au tombeau d'Urbain III dans la cathédrale de Ferrare. Il sculpta, également pour la cathédrale, une statue de saint Maurelio.



LE CHRIST EN CROIX, LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR BARONCELLI ET SON FILS GIOVANNI.

(1450-1453. — Cathédrale de Ferrare.)

deux autres fils, Parisio ou Paride et Taliano, c'est-à-dire Vitaliano, dont il est question dans un acte passé en 1465 à l'occasion de l'achat d'une paire de bœufs de sept ans moyennant vingt-cinq *lire*. On voit qu'à cette époque tous les membres de la famille Baroncelli étaient établis à Ferrare. Ils y avaient le titre de citoyen.

A Modène, comme à Ferrare, on voulut élever une statue à Borso, par reconnaissance pour l'allégement des charges publiques au commencement du règne de ce prince. C'est à Donatello que l'on s'adressa (1451). Quoique Donatello eût reçu un acompte et qu'on l'eût invité, jusqu'en 1458, à tenir ses engagements, la statue, on ne sait pour quels motifs, ne fut pas exécutée. « Peut-être, dit M. Venturi, les habitants de Modène cessèrent-ils de la désirer quand ils virent Borso établir de nouveaux impôts afin de payer les redevances dues à l'empereur et à la Chambre pontificale ; peut-être Donatello, pressé par les héritiers de Gattamelata de livrer le monument que la Sérénissime République avait décrété en l'honneur de ce personnage, ne se soucia-t-il plus de travailler pour Modène. Toujours est-il que le *divin* Borso, venu en grande pompe dans cette ville, reçut comme cadeaux du fromage et du vin, mais ne trouva pas sa statue.

A Ferrare, les statues de Nicolas III et de Borso furent transportées en 1472 aux côtés de l'arcade qui, vis-à-vis de la façade du Dôme, servait d'entrée principale au palais des princes d'Este, et qui fut dès lors appelée *Volto del Cavallo*. Dans son *De laudibus Herculis Ferrariæ ducis*, Pietro Candido décrit le transport de ces statues. L'Arioste en mentionne la présence à cette place dans sa sixième satire, adressée à Pistofilo. Endommagées par l'incendie qui dévora en 1532 une partie du palais, elles furent, en 1796, mises en pièces par la populace. Un tronçon de colonne avec son chapiteau et un support s'appuyant contre un mur et sur une colonne cannelée, dont le chapiteau est d'un style excellent, voilà tout ce qui reste aujourd'hui de deux monuments qui méritaient à tant de titres de survivre aux vicissitudes des gouvernements. Nous donnons une reproduction de ces fragments.

La cathédrale, du moins, conserve toujours les cinq statues de bronze que fit faire Francesco de Legnamine, évêque de Ferrare (1450-1466)[1]. Pour cet important travail, l'archevêque songea d'abord à Donatello qui vint exprès de Padoue, reçut une indemnité de déplacement le 7 octobre 1450, et partit sans avoir consenti aux

1. Elles sont reproduites dans cet article.

conditions qu'on voulait lui imposer. On ne s'entendit pas davantage avec Antonio di Cristoforo, appelé de Venise où il s'était fixé, et ce fut *Niccolò Baroncelli* qui reçut la commande. Elle comprenait les statues du Christ en croix, de la sainte Vierge, de saint Jean l'Évangéliste et des deux patrons de Ferrare, saint Maurelio et saint Georges [1]. Aidé par son fils *Giovanni*, Niccolò Baroncelli put mener à fin les trois premières. La mort (1453) l'empêcha d'exécuter les autres [2], dont se chargèrent son fils *Giovanni* et son gendre *Domenico Pâris* de Padoue, qui les terminèrent en 1466 [3]. Les cinq statues furent d'abord placées devant le maître-autel sur une architrave que soutenaient des arcades reposant elles-mêmes sur des colonnes de marbre. Après la suppression des arcades et de l'architrave, elles servirent à décorer l'autel situé dans le bras droit de la croix en face de la nef de droite. C'est là qu'on les voit encore. Si le Christ a quelque chose de vulgaire, la Vierge et surtout saint Jean, au pied de la croix, expriment leur douleur avec naturel. Leurs gestes ont une réelle éloquence et leurs draperies sont traitées avec distinction. Peut-être saint Georges, qui enfonce sa lance dans la gueule du dragon, n'est-il pas exempt de sécheresse ; sa physionomie d'ailleurs est peu attrayante. En revanche, la tête de saint Maurelio est sympathique autant que noble; elle respire une bonté toute paternelle et l'on ne s'étonne pas que le vieil évêque de Ferrare lève sa main pour bénir. Ajoutons que Giovanni Baroncelli et Domenico Pâris, en vrais artistes du XVe siècle, ont apporté un soin particulier aux arabesques dont ils ont décoré la chape de saint Maurelio et la cuirasse de saint Georges : ces gracieux dessins auraient besoin d'être vus à la loupe, tant ils ont de délicatesse. Ils suffisent à réfuter les écrivains qui ont prétendu que les cinq statues dont il s'agit avaient été faites pour orner la partie supérieure du campanile de la cathédrale, c'est-à-dire pour être vues de loin.

M. Courajod a constaté une grande analogie d'exécution entre le saint Georges et un *Buste en bronze de Louis III Gonzague* dont il existe deux exemplaires (au Musée de Berlin et chez M. Edouard André). Les yeux à fleur de tête et peu intelligents, l'arcade sourcilière et le

1. On a longtemps attribué ces statues à *Antonio Marescotti* et à *Ippolito Bindelli*. Quelques personnes en ont même fait honneur à *Alessandro Angeli*, sculpteur et fondeur qui travaillait à Ferrare vers 1458.

2. Les documents trouvés par Cittadella constatent que Niccolò Baroncelli sculpta aussi une Vierge et un saint Jean Baptiste, dont le prix lui fut payé en 1448.

3. La même année, Domenico di Pâris fit pour la villa ducale de Casaglia « un tableau en terre cuite avec des figures en relief »

modelé sommaire des joues trahissent de part et d'autre la même main.

Durant l'année qui suivit l'exécution des statues en bronze de la cathédrale, Domenico Pàris s'occupa d'un travail de décoration dans le *Palais de Schifanoja* (1467). Sous la direction de l'architecte Pietro Benvenuti, il orna de stucs une des salles du premier étage. Ces stucs existent encore et témoignent d'un talent énergique au service d'une imagination vive et d'une intelligence très cultivée.

Suivant M. Bode, Domenico Pàris est aussi l'auteur d'un relief en terre cuite, autrefois colorié, qui se trouve au Musée de Berlin et qui représente la *Vierge avec l'enfant Jésus*. Il s'appuie, pour établir cette attribution, sur la ressemblance qui existe entre l'œuvre du Musée de Berlin et les décorations en stuc exécutées par Domenico Pàris dans le palais de Schifanoja. M. Bode a constaté en outre une grande analogie entre la Madone de Berlin dont il vient d'être question et la Madone de Tura dans le grand tableau que possède ce musée; il semble d'ailleurs que Domenico Pàris et Tura se sont inspirés tous deux de la Vierge qui figure dans le tableau de la galerie Bréra où l'on voit à genoux Frédéric d'Urbin, tableau qui est donné par le catalogue à Bartolommeo Corradini (nº 187), mais qui est dû, d'après M. Bode, à Piero degli Franceschi.

Notons enfin que Domenico Pàris fit en 1490 les poignées de deux coffres destinés à Isabelle d'Este, peu avant les noces de cette princesse avec le marquis de Mantoue François II Gonzague.

Dans le groupe des artistes qui appartiennent à la fois à l'époque de Lionel et à celle de Borso, *Antonio Marescotti* n'est pas un des moins renommés. On le connaît surtout par ses médailles, exécutées entre 1446 et 1462. Scalabrini, Barotti et Frizzi lui attribuent sans invraisemblance dans le vestibule de l'hôpital de Sainte-Anne un *Buste en terre cuite de Giovanni Tavelli da Tossignano*, qui fonda cet hôpital en 1444. Ce n'est pas une œuvre supérieure. La tête anguleuse du vénérable personnage ne manque cependant pas de caractère. On croit que l'auteur s'aida d'un masque pris sur le cadavre. Giovanni Tavelli, né en 1386, mort en 1446, devint évêque de Ferrare en 1432. Il existe une médaille de lui faite en 1446 par Antonio Marescotti.

Presque à la même époque vivait et travaillait *Lodovico Castellani*. En 1456 on plaça dans la cathédrale, sous le maître-autel, un *Mortorio* en terre cuite modelé par lui. On appelle Mortorio la réunion de plusieurs statues groupées autour d'une figure morte. Ici, c'est le Christ qui est l'objet des soins et de la compassion de Joseph

d'Arimathie, de saint Jean et des deux Marie. Les figures sont coloriées et de grandeur naturelle. Ce Mortorio a été transporté



SAINT GEORGES, PAR G. BARONCELLI ET DOM. PARIS DE PADOUE (1453-1466).

(Cathédrale de Ferrare.)

dans le chœur, inaccessible au public, de l'église dédiée à *Sant' Antonio Abate in Polesine*. Au dire de L.-N. Cittadella, qui fut admis à le voir,

il est très inférieur à celui que possède l'église de Santa-Maria della Rosa, exécuté, il est vrai, au commencement du XVIe siècle et dont il sera question plus loin. On ne sait que fort peu de chose sur le compte de Castellani. Dans un acte de 1465, il est qualifié de « præstans vir ». En 1467 il travailla pour la Chartreuse, et en 1473 il prit part, avec plusieurs artistes parmi lesquels se trouvait un des Sperandio de Mantoue, à la décoration du carrosse qui servit à Éléonore d'Aragon quand elle fit son entrée à Ferrare où elle venait épouser le duc Hercule Ier. Il semble être mort en 1505, car cette année-là sa fille accepte son héritage sous bénéfice d'inventaire.

Il n'y a pas que Castellani et Marescotti qui aient fait à Ferrare des ouvrages en terre cuite. Nous avons mentionné Domenico di Pàris. Plusieurs autres artistes, dont les noms sont restés inconnus, pratiquèrent le même art. En 1454 on voyait dans la cathédrale, près du maître-autel, un bas-relief en terre cuite représentant le Père éternel avec des anges et des prophètes. Les religieux de Santa-Maria delle Grazie à Reggio commandèrent en 1470 à des maîtres établis à Ferrare plusieurs bas-reliefs et hauts-reliefs également en terre cuite.

Borso eut à son service, sans compter les artistes florentins mentionnés plus haut, quelques sculpteurs dont l'existence nous est révélée par les livres de comptes. — *Alvise* sculpta le couvercle du tombeau de Marie d'Aragon, femme de Lionel, dans l'église de Belfiore (1451). — Après avoir restauré la façade du palais des souverains de Ferrare à Venise (1456) et sculpté des colonnes avec leurs bases et leurs chapiteaux à Belriguardo (1457), *Giacomo di Lazzaro* fit pour Borso trois cheminées sur lesquelles il représenta les emblèmes des Este (1458). — *Antonio di Gregorio* exécuta un tabernacle de marbre destiné à l'église de Casaglia et diverses autres choses pour la villa de Consandolo.

Si les principaux sculpteurs à Ferrare furent des Florentins, il ne tarda pas à y avoir aussi dans cette ville un groupe d'artistes appartenant aux écoles du Nord de l'Italie. *Albertino de' Rasconi* ou *Rusconi* de Mantoue, fils de Giovanni Rusconi qui avait acquis à Ferrare le droit de citoyen, était à la tête de ce groupe. Malgré son origine, il entra bientôt dans le courant de l'art florentin. Il s'associa *Giacomo*, son frère, renommé aussi, comme lui, pour son habileté à sculpter les ornements, *Ambrogio da Milano* et quelques artistes de Vérone. Ces divers sculpteurs reçurent de nombreuses commandes. Ils travaillèrent notamment au campanile de la cathé-

drale, à la loggia des marchands de drap et de soie, au monument de Borso et au Castel-Nuovo, où Giacomo de' Rasconi fit en 1468 des chapiteaux, des bases et des consoles « intaiade a la fiorentina ». Le nom d'Albertino se recommande aujourd'hui par quelques-unes des figures et des ornementations qu'on voit à Bologne sur la façade de San-Petronio, autour des fenêtres. Après 1500, on ne trouve plus aucune mention d'Albertino et de Giacomo Rasconi, qui, en 1470, s'étaient préparé un tombeau à Sainte-Agnès. Albertino s'était marié deux fois à Ferrare, en 1462 et en 1464. Il y eut aussi à Ferrare, vers la même époque, un sculpteur appelé *Cristoforo de' Rusconi* dit *Scarpone*, peut-être originaire de Mantoue. *Domenico da Como* et *Fiorino di Domenico da Verona* figurent également parmi les sculpteurs occupés de 1456 à 1473 dans la capitale des princes d'Este.

Un autre artiste, *Cristoforo Stoporone*, qui travailla de 1509 à 1522 à Ferrare, mérite une mention spéciale, parce qu'il existe encore une œuvre importante de lui, le tombeau du jurisconsulte Giovanni Sadoleto, père du cardinal Jacopo Sadoleto, secrétaire de Léon X. Ce tombeau, adossé jadis à la cathédrale de Modène, du côté de la place, et regardé comme une œuvre de Guido Mazzoni, se trouve maintenant dans le *Museo lapidario* de la même ville. La partie inférieure se compose de deux colonnes autour desquelles s'enroulent des feuillages et des fleurs. Dans la partie supérieure on voit, entre des pilastres dont l'ornementation comprend des amphores, des tablettes, des couronnes, des livres, des bucranes, des aigles, des trophées et des trépieds, le vieux jurisconsulte couché, les mains jointes sur la poitrine, dormant d'un paisible sommeil et ayant auprès de son oreiller le livre où il consigna le résultat de ses longues études. La figure de la Vierge et celle de l'enfant Jésus debout, adoré par deux anges pleins de ferveur, complètent le monument, sur lequel on lit la date de 1517. Ces figures rappellent, dit M. Venturi, la manière de Cristoforo Solari et prouvent que Milan était la patrie de Cristoforo Stoporone. En constatant dans le tombeau de Giovanni Sadoleto des inégalités d'exécution, on s'est demandé si plusieurs artistes n'y avaient pas coopéré. Il est difficile de se prononcer. Peut-être Cristoforo Stoporone n'a-t-il un peu négligé la statue du défunt que parce qu'elle devait être placée de façon à ne pouvoir pas être bien vue du spectateur. Comme Cittadella cite un document où il est question des figures de marbre (*immagini marmoree*) sculptées par Stoporone pour le monument élevé à Sadoleto, et non

d'une ou de plusieurs figures, il est permis de penser qu'elles appartiennent toutes à la même main [1].

Un sculpteur très supérieur à ceux qui viennent d'être mentionnés fut *Ambrogio da Milano*, déjà nommé par nous, l'auteur du magnifique *Tombeau de Lorenzo Roverella* dans l'église suburbaine de Saint-Georges [2].

Avant d'examiner ce tombeau, il nous semble utile de faire connaître en quelques mots le personnage dont il renferme les restes. Sa famille était originaire de Rovigo. Après avoir été trésorier du marquis Lionel dans la Polésine, Giovanni, son père, créé comte par l'empereur Frédéric III en 1444, vint se fixer à Ferrare où il jouissait des droits de citoyen dès 1449. Giovanni eut beaucoup d'enfants parmi lesquels se distinguèrent surtout, outre Lorenzo, Bartolommeo qui devint cardinal et dont les restes reposent à Rome dans un des plus intéressants tombeaux de l'église Saint-Clément [3], Niccolò général des Olivétains, Pietro comte palatin, Florio chevalier de Saint-Jean de Jérusalem. Quant à Lorenzo, il fut en 1440 et en 1443 lauréat à l'Université de Padoue, en attendant qu'il y parût comme professeur. Il fit aussi à l'Université de Ferrare des cours très suivis, et il écrivit des commentaires sur Platon et sur Aristote. En 1445, Eugène IV lui confia une mission à Paris où il avait étudié la théologie. De 1455 à 1457 il fut nonce de Calixte III auprès de Ladislas VI, roi de Pologne, ainsi qu'auprès de l'empereur et de Mathias, roi de Hongrie, employant son éloquence à préparer une ligue contre les Turcs, à pacifier l'Allemagne et à combattre les Hussites. Il s'acquitta ensuite avec honneur d'une légation en Espagne. Tout en étant chanoine de Ferrare, il fut dataire de Pie II qui, dit-on, utilisait ses connaissances en médecine, et qui, le 9 avril 1460, le nomma évêque de Ferrare. Occupé à la cour pontificale par de graves affaires, il ne revint qu'en 1462 à Ferrare, où il entra solennellement, accompagné du clergé et des professeurs de l'Université, mais où il séjourna peu. En 1473, lorsque Éléonore d'Aragon passa par Rome en se rendant à Ferrare pour y épouser le duc Hercule I[er], il se joignit au cortège avec son frère le cardinal, et ce fut lui qui célébra la messe nuptiale. Sixte IV lui destinait le gouvernement de Pérouse, quand la mort le surprit à Monte-Oliveto (1474). Ses frères firent

1. Cristoforo Stoporone eut un fils nommé *Bernardino* qui fut aussi sculpteur.

2. Voir la gravure à la page 201.

3. Bartolommeo naquit en 1406 et mourut le 2 mai 1476. Son portrait nous a été conservé par deux médailles anonymes.

transporter son corps à Ferrare dans l'église de Saint-Georges dont son tombeau est le plus bel ornement.



SAINT MAURELIO, PAR G. BARONCELLI ET DOM. PARIS DE PADOUE (1453-1466).
(Cathédrale de Ferrare.)

Lorenzo Roverella, coiffé de la mitre, est étendu de gauche à droite sur son sarcophage, les mains croisées et les yeux fermés. Son visage maigre, sillonné de quelques rides, est régulier, austère,

calme, intelligent et beau. Pour indiquer que les travaux de la pensée ont dignement rempli sa vie, l'artiste l'a entouré de livres : on en voit un à ses pieds, un autre sous le coussin qui soutient sa tête, un troisième derrière le coussin, un quatrième et un cinquième le long de la muraille. Une inscription en vers, composée par Tito Strozzi, garnit la face du sarcorphage. De chaque côté, apparaissent les armoiries du défunt. Au-dessus de ces armoiries sont debout, dans des niches surmontées de coquilles, à gauche saint Augustin baissant les yeux comme pour écouter avec plus de recueillement les inspirations de l'Esprit Saint qui lui parle à l'oreille sous la forme d'une colombe, à droite saint Jérôme qui, la tête et le torse nus, tient de la main droite la pierre dont il va frapper sa poitrine, et lève les yeux vers le ciel. Saint Jean-Baptiste et deux évêques, placés aux côtés de saint Jean, sont également debout dans des niches au fond de l'alcôve où se trouve le sarcophage. Les niches sont encadrées par des pilastres sur lesquels se détachent de magnifiques candélabres d'un relief léger[1]. Dans le tympan, au milieu d'une couronne de fruits et de fleurs, se présente à mi-corps la Vierge avec l'enfant Jésus qui est assis sur elle, vêtu d'une petite robe, et qui bénit l'évêque. Deux anges à mi-corps adorent le Fils de Marie. En outre, sept têtes de séraphins décorent l'archivolte. Deux petits anges nus sont debout, une grappe de raisin à la main, aux extrémités de la corniche qui supporte l'archivolte, et saint Georges, au sommet du monument, plonge sa lance dans la gueule du dragon légendaire.

L'auteur du tombeau de Lorenzo Roverella, avons-nous dit, est

1. La sculpture d'ornementation fut cultivée avec succès, à Ferrare, au xv[e] siècle. En dehors du tombeau de Roverella, il en existe d'intéressants spécimens. Notons, dans le cimetière communal, c'est-à-dire dans les dépendances de la Chartreuse, les charmantes arabesques qui bordent la porte donnant accès au tombeau Baratelli et les beaux candélabres qui ornent les pilastres à l'intérieur de cette chambre mortuaire. Il faudrait également citer la porte du *palais de Schifanoia*, la frise d'enfants nus qui volent en tenant deux à deux des médaillons à l'extérieur de l'*Église de Saint-François*, la cour du *Palais Beltrame*, la façade du *Palais dei Diamanti*, ainsi que celles du *Palais Roverella* et du *Palais Prosperi*. — Dans la première moitié du xvi[e] siècle, on rencontre encore des preuves d'une rare habileté et d'un goût très pur. Ainsi, dans l'*Église des Chartreux*, église consacrée à saint Christophe, que de grâce ont les motifs représentés sur la base des piliers, motifs attribués par quelques personnes à Sansovino ! Combien sont ravissantes les deux cheminées qui ornent le *Palais municipal* après avoir appartenu au *Palais dei Diamanti !* Mentionnons enfin, dans la sacristie de la cathédrale, les encadrements des fenêtres et les moulures de la cheminée, qu'exécuta, vers 1530, *Antonio da Venezia*.

Ambrogio Borgognoni de Milan. Il a signé son œuvre. On lit, en effet, au-dessous du sarcophage : « Ambrosii Mediolanensis opus 1475. » Ambrogio était-il allé à Florence ou avait-il simplement étudié les œuvres des sculpteurs florentins travaillant à Ferrare? On ne sait. Toujours est-il que la Vierge, l'enfant Jésus et les deux anges en adoration rappellent par leur attitude et par leur expression Antonio Rossellino. Dans le monument que nous décrivons, Ambrogio da Milano, ce nous semble, n'a pas dû exécuter tout lui-même. Il aura laissé à l'un de ses compagnons le soin de sculpter les cinq saints, dont les proportions nous paraissent un peu courtes, et où l'on ne constate pas le style magistral dont témoigne la magnifique figure de Roverella. Enfin, il est difficile d'admettre qu'Ambrogio soit pour quelque chose dans la médiocre statue de saint Georges.

Si, dans plusieurs de ses parties, le tombeau de Roverella prête à quelques critiques, l'ensemble en est plein de noblesse et de charme. Le marbre, très poli, a pris une teinte chaude, très séduisante. On ne saurait refuser son admiration à la beauté sévère du personnage principal, à la grâce de la Vierge, à la naïveté de l'enfant Jésus, à l'expression religieuse des saints, au dessin et à l'exécution des candélabres, tous différents les uns des autres, qui garnissent les pilastres. Ambrogio da Milano travailla aussi, comme architecte, à la loggia des marchands de drap et de soie qui est adossée à l'un des côtés de la cathédrale et qui fut commencée en 1473. On lui attribue de charmantes ornementations dans le palais ducal d'Urbin. Le 27 juillet 1494, il figura comme témoin au testament de Giovanni Santi, père de Raphaël, à Urbin. M. Michele Calvi cite de lui des ouvrages à Todi et à Spolète. En 1504, Ambrogio da Milano n'existait plus. Il eut un fils, nommé Cristoforo, qui suivit la même carrière que lui et dont il sera bientôt question.

Parmi les sculptures conservées à Ferrare, il en est quelques-unes dons les auteurs nous sont inconnus. De ce nombre est le tombeau de Borso dans un des cloîtres de la Chartreuse [1]. Tel est le cas encore pour un joli bas-relief placé, dans l'église de Saint-Dominique derrière le maître-autel. Ce bas-relief, exécuté vers la fin du xv[e] siècle, représente la *Vierge avec l'enfant Jésus* debout sur elle et bénissant. Les deux figures sont excellentes. Celle de Jésus, en particulier, est d'une grâce exquise.

1. Nous donnons en tête de page une reproduction de ce tombeau.

C'est également à un artiste anonyme qu'est dû un bas-relief colorié du palais Strozzi-Sacrati, bas-relief représentant aussi la *Vierge et l'enfant Jésus*. La Vierge est très originale d'expression et vraiment belle; l'enfant est d'une naïveté adorable et ses traits ont une grande pureté.

N'oublions pas non plus le haut-relief que l'on voit à San-Francesco, entre la sixième chapelle et la septième, dans la nef de droite. Il représente, avec beaucoup d'expression, Jésus attaché à la colonne. Cette figure a été attribuée à Alfonso Lombardi, mais elle est évidemment d'une époque plus ancienne et appartenait peut-être à l'église qui a précédé l'église actuelle qu'Hercule Ier fit commencer en 1494. Aux côtés du Christ sont peints à fresque deux bourreaux, qui sont l'œuvre, non du Garofolo, comme on l'a prétendu, mais d'un de ses élèves. Le bourreau de droite, prêt à frapper, ramène son bras à la hauteur de son front; la bassesse de son âme se reflète sur son visage maigre et rude; il a la tête nue; son gilet est rouge et son caleçon gris. Le bourreau de gauche, au visage un peu gras, est assez beau et a l'air moins féroce; il porte des chausses rouges et une tunique jaune; un mouchoir de couleur foncée est enroulé autour de sa tête.

En 1499, on résolut d'honorer Hercule Ier par une statue équestre qui décorerait la grande place ménagée, non loin de la Chartreuse, dans le quartier ajouté par le duc à l'ancienne Ferrare. Le nom de l'artiste auquel fut confiée l'exécution de la statue est resté inconnu [1]. Cet artiste mourut sans avoir mené loin son travail, comme Hercule Ier nous l'apprend lui-même par la lettre qu'il écrivit le 19 septembre 1501 à Giovanni Valla, son résident à Milan. Le duc charge celui-ci de demander pour quelque temps au cardinal d'Amboise le modèle de la statue équestre de François Sforza par Léonard de Vinci. Sur le cheval coulé en bronze d'après l'œuvre de Léonard, il aurait voulu faire placer sa propre statue. Il espérait bien que la négociation réussirait, car le modèle qu'il convoitait était fort négligé : « il se délabre tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin ». Afin d'aplanir toutes les difficultés, le duc ajoutait : « Nous enverrons une personne qui le transportera ici avec les précautions convenables pour qu'il ne soit pas abîmé. » Malgré les instances de Valla, Georges d'Amboise n'osa pas laisser enlever l'ouvrage de Léonard

1. Baruffaldi prétend que le modèle de la statue fut fait par Alfonso Lombardi. C'est une erreur. On a reconnu, nous le verrons, qu'Alfonso Lombardi naquit seulement vers 1497.



TOMBEAU DE LORENZO ROVERELLA, ÉVÊQUE DE FERRARE, PAR AMBROGIO BORGOGNONI DE MILAN (1475).

(Église Saint-Georges, à Ferrare.)

sans s'être assuré de l'assentiment du roi qui avait vu cette admirable sculpture, et les choses en restèrent là.

Au projet de la statue équestre d'Hercule Ier se rattache le nom d'*Antonio Campi*, citoyen de Ferrare et fils de Gregorio Campi de Milan [1]. Antonio fut choisi pour sculpter les chapiteaux des colonnes sur lesquelles la statue devait être placée, pour décorer le piédestal, pour exécuter une frise et une architrave, le tout d'après les dessins d'*Ercole Grandi*. En 1499, une des deux colonnes tomba dans le Pô et n'en put être retirée, de sorte que l'on dut se borner à n'en ériger qu'une. Du reste, la mort d'Antonio di Gregorio et celle du duc (1505) interrompirent bientôt les travaux. En 1503, les architectes Biagio Rossetti et Bartolomeo Tristano, ainsi que les sculpteurs Cristoforo da Milano, Borso di Campi et Andrea di Tani furent chargés d'estimer ce qu'avait fait et fait faire Antonio, récemment décédé. En 1525, Francesco, fils d'Antonio, réclama la somme fixée, dont le payement n'avait pas encore eu lieu. Quant à la statue, il n'en fut plus question, et la colonne qui s'élevait sur la place servit successivement de support à celle d'Alexandre VII (1675), à celle de la Liberté (1796), à celle de Napoléon (1810) et à celle de l'Arioste (1833). Tels sont les souvenirs que rappelle la place qui porte aujourd'hui le nom du poète.

Nous venons de voir figurer un Cristoforo da Milano parmi les artistes qui évaluèrent le travail d'Antonio di Gregorio. Il y eut à Ferrare, nous l'avons vu, plusieurs artistes portant le nom de Cristoforo. L'un d'eux, *Cristoforo di Ambrogio*, était sans aucun doute le fils de l'auteur du tombeau de Lorenzo Roverella, mais il fut loin de l'égaler. C'est ce que prouve le *Christ en prière au jardin de Gethsémani* qu'il exécuta en 1521 avec *Battista Rizzi*, de Milan [2], pour Francesco et Agostino Massa, fils de Guidone ou Guido d'Argenta, dans la première chapelle à gauche de l'église Saint-François [3]. Au-dessous

1. Un membre de la même famille, *Borso de' Campi*, travailla aux premiers palais que l'on éleva dans le quartier créé par Hercule Ier.

2. *Cristoforo di Ambrogio da Milano* (ainsi que *Battista Rizzi*, fils de Bernardino Rizzi), habitait hors de la porte Saint-Paul sur les rives du Pô, comme *Cristoforo di Ambrogio* dit *Stoporone*. Les deux noms désignent-ils une seule personne? On ne saurait encore trancher cette question.

3. L'église actuelle de Saint-François fut commencée le 3 août 1494 et achevée en 1530, mais on pouvait y officier dès 1517. C'est le 15 octobre 1520 que les frères Francesco et Agostino Massa obtinrent du général des Franciscains la concession de leur chapelle. Francesco était renommé comme jurisconsulte et comme avocat (*causarum patronus*).



Pesne pinx. E. Abot sc.

Melle COCHOIS DANSANT DEVANT SES SŒURS

(Château de Potsdam)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. Chardon Wittmann.

du rocher sur lequel est à genoux le Christ, à qui un ange présente un calice, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean dorment d'un profond sommeil. Les trois apôtres (en demi-relief) sont bien groupés et ingénieusement conçus. Pourquoi faut-il que la figure du Christ (en haut-relief) leur soit si inférieure et que celle de l'ange soit si médiocre? C'est l'élévation de la pensée qui manque ici plus encore que l'habileté technique. Les défauts du travail des deux artistes milanais frappent d'autant plus que des fresques fort belles du Garofalo ornent la même chapelle. Suivant les termes du contrat, Cristoforo et Rizzi durent recevoir trente cinq ducats d'or, sans compter un supplément facultatif après l'achèvement de l'œuvre. Ces sculptures, placées au-dessus de l'autel, ont malheureusement été peintes en blanc. Aux côtés de la base du fronton terminant le monument qui les encadre (ce monument fut fait aussi par Cristoforo da Milano et par Battista Rizzi), on voit les deux personnages de l'Annonciation, l'archange Gabriel et la sainte Vierge : ces figures, plus petites que les autres, sont dues aux mêmes mains [1].

GUSTAVE GRUYER.

(*La suite prochainement.*)

1. Cristoforo da Milano travailla aussi aux ornementations du Palais Calcagnini-Beltrame et du Palais des Diamants.



DOCUMENTS INÉDITS

SUR

RUBENS

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LE TESTAMENT DE RUBENS



E château de Gaesbeek, l'antique forteresse du Brabant renommée par la puissance de ses anciens maîtres et leur grand rôle dans l'histoire, est l'objet de restaurations que la propriétaire, Mme la marquise Arconati-Visconti, poursuit avec le goût d'une femme, la passion d'un amateur et les scrupules d'un archéologue.

A cette occasion, les archives du château ont été remaniées, mises en bon ordre et installées dans une salle spéciale. Ces archives sont curieuses à plus d'un titre; elles renferment certains documents de grande valeur. Dans le nombre, figure une série de pièces authentiques concernant Rubens et sa famille, qui proviennent directement d'Albert Rubens, son fils, et sont arrivées de main en main jusqu'aux Arconati. Ce sont des actes notariés, contrats, testaments, inventaires, partages, comptes de tutelle, etc., embrassant une période de quarante ans comprise entre 1628 et 1669. La plupart sont inconnus; quelques-uns ont été publiés plus ou moins complètement dans le texte original, c'est-à-dire en flamand, et n'ont pas été traduits en français.

Mme la marquise Visconti ayant bien voulu m'autoriser à puiser dans ces archives, j'ai fait choix de quelques pièces qui peuvent intéresser les lecteurs de la *Gazette;* M. Van Cromphout, régisseur et archiviste de Gaesbeek, a eu l'obligeance de faire pour moi la traduction laborieuse de ces vieux papiers flamands, et je le prie de recevoir ici tous mes remerciements pour son précieux concours.

La pièce la plus importante de la série est le testament même de Rubens; il est *entièrement inédit*, les registres du notaire Toussaint Guyot, dépositaire des minutes, n'existant pas à l'hôtel de ville d'Anvers. Je reproduis cette pièce *in extenso* à cause de son importance exceptionnelle [1].

Archives de Gaesbeck.
Pièce A. D., nº 37.

TESTAMENT DE MESSIRE PIERRE-PAUL RUBENS ET DE DAME HÉLÈNE FOURMENT

Au nom de Notre-Seigneur, amen. Par ce présent testament savoir faisons que le 27e jour du mois de mai 1640, par-devant moi Toussaint Guiot, notaire public du conseil de S. M. en Brabant, résidant à Anvers, et les témoins ci-après nommés, ont comparu messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, et dame Hélène Fourment, son épouse légitime, habitant cette ville d'Anvers et tous deux connus par moi notaire, sains de cœur, d'esprit et de mémoire, comme il a paru clairement à tous, quoique le prénommé sire comparant fût souffrant de corps et alité, ont déclaré que de plein vouloir, sans y être contraints ni forcés, ils ont fait et font leur testament et dernières volontés de la façon qui suit :

Désirant que ledit testament ait son plein effet en forme de testament, codicille, donation après la mort, dans la meilleure forme possible, nonobstant que toutes les formalités de droit convenables n'aient pas été pleinement suivies, ainsi que les coutumes, lois municipales, droits de ville ou de pays, où ils viendraient à décéder et où peuvent se trouver leurs biens, pour autant que leurs dernières volontés seraient en contradiction avec icelles; déclarant nuls et sans effet tous autres testaments, codicilles, dispositions, dernières volontés, antérieurs à ce testament et que l'on pourrait trouver;

1. Dès le 21 février 1611, Rubens avait fait un premier testament, conjointement avec sa première femme, Isabelle Brandt. Ce testament, resté introuvable, avait été rédigé par le notaire Van Halle. En 1631, conjointement cette fois avec Hélène Fourment, le grand artiste fit un autre testament. L'acte fut passé par le notaire Toussaint Guyot dont les protocoles ont disparu. Un codicille, daté du 16 septembre 1639, fut ajouté au testament de 1631. Le notaire instrumentant fut Mº Van Cantelbeck. (Cette note et toutes celles marquées (H) m'ont été très obligeamment fournies par notre collaborateur, M. Henri Hymans, conservateur des estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles.) On verra plus loin que le testament de 1640 annule toutes les dispositions antérieures.

1° Les testateurs recommandent leur âme, lorsqu'elle aura quitté leur corps par la volonté de Dieu, à Dieu, à la sainte Vierge sa mère bénie, et à tous les saints, et leur corps en terre bénite, choisissant pour lieu de sépulture l'église Saint-Jacques en cette ville, à la place qui sera indiquée par le survivant [1]. Les funérailles seront aussi réglées par le survivant, par les exécuteurs testamentaires et les tuteurs des enfants mineurs, et sont laissés à leur bon vouloir [2], le premier des testateurs qui viendrait à mourir,

1. Dans la chapelle de la Vierge, derrière le chœur. Une statue de la *Mère des douleurs* attribuée à Lucas Faidherbe, donnée par Rubens, est placée dans une niche qui surmonte l'autel. Le tableau de la chapelle est le célèbre *Saint Georges* du maître « qui résume, dit M. Paul Mantz, tous les dons qu'il avait reçus, toute la science qu'il s'était faite » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., XXXII, p. 466).

Le compte de tutelle rendu par Hélène Fourment, le 7 novembre 1645, donne les détails de la dépense de cette chapelle funéraire :

« Aux maçons qui ont travaillé à la nouvelle chapelle de l'église Saint-Jacques quand ils ont planté le mai sur la maçonnerie, — 16 florins.

« Aux fabriciens pour l'érection de ladite chapelle, selon accord et contrat, — 5,000 florins.

« Au maçon qui a fait le caveau, — 230 florins.

« A Jean Janssens, verrier, pour les quatre nouveaux vitraux de la chapelle, — 174 florins.

« Au graveur sur verre pour peindre les armoiries du défunt sur les quatre vitraux, — 24 florins.

« A la veuve de Jacques Desenfants, tailleur de pierre, pour le sarcophage en pierre et y sculpter les armoiries, — 35 florins. »

(*Arch. de Gaesbeek*, AE, n° 13. Ce compte de tutelle a été publié par M. Génard, en flamand, dans le *Bulletin des Archives d'Anvers*, t. II, p. 69 et suiv.)

2. Voici quelques détails curieux sur les funérailles de Rubens, fournis par le compte de tutelle de sa veuve, que nous avons cité plus haut.

Payé « à l'hôtelier des armes de France pour le vin d'Ay fourni pour le repas des funérailles, 26 fl. »

Repas de « Messieurs les magistrats de la Trésorerie et de quelques invités; repas des pères capucins, des pères carmes, des romanistes; repas au pain blanc des sœurs clarisses. »

Payé pour les messes.

Payé aux « fabriciens de Saint-Jacques pour la grande sonnerie de cloches, l'arrangement du chœur et le droit de place pour le cercueil; — aux pères mineurs, dominicains, recollets, bogarts, prémontrés et carmes, pour avoir accompagné le corps; — à Hans Dierick, grand doyen de la gilde des peintres, pour les frais funéraires du défunt, celui-ci ayant été membre de ladite gilde ».

Honoraires des « docteurs Lasarus * et Spinosa, de M. Henri et de M. Daepe, barbiers, pour soins donnés au pied du défunt ».

« A l'armurier Henri Nys, pour avoir arrangé six rapières de deuil. »

Fourniture d'éventails, de gants, de bas, de souliers, de capes, de lingerie et vêtements pour le deuil; — chaises de deuil.

Paiements au fossoyeur de Saint-Jacques; — au marchand drapier pour le drap mortuaire; — au ciergier, pour le cercueil de bois dur cotelé, les cierges, flambeaux, le drap mortuaire, etc.

* Lazare Marcquis; son portrait fut peint par Van Dyck (H).

laissant et léguant à la fabrique de ladite église la somme de 100 florins une fois donnés.

Item, aux distributeurs des pauvres de cette ville, pour les pauvres honteux, 500 florins une fois donnés.

Ordonne le testateur que, si, à sa mort, il n'avait pas encore livré le tableau qu'il était tenu de donner à Jacques Moermans [1], on y pourvoie immédiatement après sa mort.

Le prénommé testateur prélègue à messire Albert Rubens, dont la mère fut dame Isabelle Brandt, de bienheureuse mémoire, son fils aîné, secrétaire du Conseil privé de S. M., tous les livres de sa bibliothèque; et au même, et à son second fils, Nicolas Rubens, chacun pour la moitié, toutes les agates et les médailles, excepté les vases en agate, jaspe et autres pierres précieuses, à la condition de ne pouvoir vendre lesdites agates et médailles que de commun accord, et de ne pouvoir attaquer le présent testament en aucune manière, sous peine de voir ledit legs tomber à néant.

En ce qui concerne le patrimoine des testateurs, tant en biens meubles qu'immeubles, maisons, terres, bois, rentes, or et argent monnayés ou non, reconnaissances et lettres de crédit, à quelque place qu'ils se trouvent ou se trouveront, toutes dettes, droits, funérailles, de la succession du premier défunt étant payés, les testateurs les ont donnés, légués et laissés, les donnent, lèguent et laissent de commun accord aux conditions suivantes :

Si le susdit testateur venait à mourir le premier, il donne, lègue et délaisse une part d'enfant à la dame testatrice, son épouse légitime, dans tous les biens laissés par lui, en dehors des bijoux qui lui ont été donnés à son mariage, notamment 2 chaînes d'or avec diamants; une chaîne d'or de travail indien se composant de treize tours; une chaîne en grains de senteur garnis d'or; une chaîne d'or émaillé noir et blanc; 3 tours de perles; un collier avec diamants changé depuis en chaîne; une ancre d'or avec diamants; une paire de pendants d'oreilles avec diamants; une bague ornée d'un grand diamant, venant d'Angleterre; un lot de boutons d'or, tant simples qu'émaillés; une bourse contenant différentes pièces d'or; et tous les vêtements de laine, soie, or et argent, le linge servant à son usage personnel, comme aussi la moitié de tous les biens de communauté et d'acquêts qui lui reviennent suivant les droits ou usages de cette ville, et selon le contrat de mariage passé par devant moi, notaire, le 4 décembre 1630, et le privilège concernant les meubles qui reviennent à l'épouse légitime, d'après les droits et usages de cette ville.

Donnant, léguant et délaissant le reste à Albert et Nicolas Rubens, ses deux fils du premier lit, et aux enfants procréés et qui pourraient encore être procréés par la grâce de Dieu, de son présent mariage, pour être acceptés et partagés également entre eux et son épouse légitime, après en avoir fait un

1. Jacques Moermans, peintre, était spécialement chargé par Rubens de la vente de ses estampes (H).

état et inventaire convenables, y compris les fiefs, sans qu'aucun des fils, soit du premier, soit du deuxième lit, ou autre, puisse être avantagé en aucune façon. Les testateurs faisant usage à cet effet de la lettre d'octroi leur permettant de transmettre leurs fiefs par disposition testamentaire, laquelle lettre a été obtenue par eux le 2e jour du mois de janvier 1637, du Conseil souverain du Brabant, scellée du sceau de S. M. en cire rouge, paraphée par Boisschot et signée Martelyn; vu ici l'original.

Retenant que ses enfants du premier lit pourront accepter et conserver la moitié de la maison et seigneurie de Steen, avec les terres, bois et prairies en dépendant comme le tout a été acheté le 13 mai 1635 par décret dudit Conseil de Brabant, avec les nouveaux bâtiments y érigés depuis et à achever aux frais de la succession, et les trois bonniers[1], un journal de prairie achetés de François Nancx, comme aussi le bois nommé « le Platte Steen » et le livre des fiefs d'Attenrode, en indemnisant, pour cette moitié, les héritiers communs de cinquante mille florins une fois donnés. Désirant par ces dernières volontés que la dame testatrice ait l'autre moitié de la susdite seigneurie, terres, prairies, bois, livre de fiefs, bâtiments, ainsi que tous les acquêts lui appartenant en pleine propriété, et qu'elle puisse en disposer comme bon lui semblera, nonobstant les coutumes qui seraient en vigueur, par la mort d'un des conjoints ou par quelque autre empêchement contraire à cette disposition pour autant qu'elle y déroge.

Désire aussi que les joyaux d'or, d'argent, de diamants, etc., faisant partie de la succession, soient prisés par des personnes s'y connaissant, et puis divisés en autant de lots qu'il laissera d'héritiers, pour être ensuite tirés au sort.

En ce qui concerne les tableaux, statues et les œuvres d'art, il ordonne de les vendre en temps et lieu favorables, publiquement ou de la main à la main[2], de la façon la plus avantageuse, et cela sur l'avis des peintres

1. *Bonnier*, 1 hectare 40 ares.

2. Une partie des peintures fut achetée par le roi d'Espagne, dont un lot de 29 tableaux pour 27,100 florins; une autre partie fut vendue à divers personnages ou reprise par la famille. Le détail de toutes ces opérations est indiqué dans le compte de tutelle. Ce qui restait des tableaux, œuvres d'art et antiquités, fit l'objet d'une vente publique qui dura du 17 mars 1642 jusqu'au mois de juin suivant et fut dirigée par Jean Lindemans, fripier-juré *. Cette vente produisit 52,804 florins 12 1/2 sous; une seconde vente produisit encore 16,649 florins, soit un total de 69,454 florins, pour lesquels Jean Lindemans perçoit « pour le droit de criée et le droit de clerc », 3,125 fl., soit 4 1/2 0/0.

L'impression du catalogue par Van Meeurs, libraire, s'élève à 24 florins; l'impression des « billets pour annoncer et afficher la vente des tableaux en Hollande et ailleurs » coûte 4 fl.

Parmi les autres dépenses occasionnées par la vente, nous trouvons « un quarteau de vin de France pour être distribué pendant la vente »; — une nouvelle

* Le même fripier vendit pour la somme de 1,093 florins les habits délaissés par le maître (H).

François Snyders, Jean Wildens et le susdit Jacques Moermans, excepté les portraits de ses deux épouses légitimes et les siens y correspondant, qu'il désire voir suivre les enfants respectifs, et le tableau nommé : *Hel Pelske* [1], qu'il donne à sa présente épouse, sans qu'on doive en porter le montant au bénéfice de la succession. Et en excepte également tous les dessins qu'il a réunis ou faits, qu'il ordonne de garder au profit d'un de ses fils qui voudrait s'appliquer à l'art de la peinture, et, à son défaut, à une de ses filles qui viendrait à épouser un artiste peintre renommé, et cela jusqu'au moment où son plus jeune enfant aura atteint l'âge de dix-huit ans. Si le cas ne se présentait pas, les dessins devraient être vendus et le prix partagé comme pour les autres biens.

Si la dame testatrice vient à mourir la première, elle donne et délaisse par ce testament tous ses biens, meubles et immeubles, ainsi que les fiefs, usant de la lettre d'octroi susvisée, à son mari en pleine propriété, afin qu'il puisse en faire ce que bon lui semblera. Il sera seulement tenu d'élever et d'entretenir, suivant sa position sociale, les enfants qui sont nés ou qui pourraient encore naître, avec la grâce de Dieu, de ce légitime mariage, et de leur donner à chacun quatre mille livres de gros de Flandre, quand ils seront arrivés à se placer avec son approbation; nonobstant les bijoux, bagues, colliers, chaînes d'or, etc., et tous les vêtements de corps et de tête qui seront partagés également entre les enfants. Si la testatrice venait à mourir sans laisser d'enfants, le testateur sera quitte en partageant mille livres gros de Flandre une fois donnés, entre ses proches amis et héritiers *ab intestat*.

Les testateurs ont ordonné, désirent et ordonnent, par ce testament, que, si un des enfants de leur présent mariage venait à mourir étant mineur ou sans laisser d'hoirs directs de son corps, ou sans avoir disposé de ses biens, lesdits biens soient partagés entre les frères et sœurs, tant du premier lit que de celui-ci, nés ou à naître de ce mariage.

Les testateurs ont ordonné, désirent et ordonnent, si la testatrice venait à décéder après la mort de tous leurs enfants communs et sans laisser d'enfants d'un second mariage, que les enfants du premier lit du testateur reçoivent un tiers, et les proches et héritiers institués ou *ab intestat* de la testatrice les deux autres tiers de tous les biens patrimoniaux qu'elle délaissera, sans qu'elle puisse en disposer autrement et au préjudice des enfants

journée de « vin de France bu et versé à la vente »; — des cadeaux faits à diverses personnes pour leur concours; un compte de frais faits « à l'hôtellerie de Hans Snyers et à l'auberge du cerf par le tuteur avec divers peintres et des amateurs pour favoriser la vente ».

1. *La Pelisse*, c'est le portrait d'Hélène Fourment, toile célèbre du maître, qui appartient au Belvédère de Vienne. Ce portrait intime, que Rubens avait fait pour lui seul, représente sa femme à peu près nue, retenant une pelisse très courte qui ne demande qu'à tomber (Gravé dans la *Gazette*, 2e pér., t. XXXII, p. 105).

du premier lit du testateur, comme du reste elle a promis par le présent testament et promet de le faire.

Lesdits testateurs nomment, instituent et substituent le survivant, leurs enfants et les enfants du premier lit du testateur, leurs héritiers de plein droit d'institution et de substitution, dans tout ce qui est relaté ci-dessus.

Et afin que le présent testament soit exécuté, et que leurs enfants mineurs soient pourvus de tuteurs testamentaires, les testateurs ont choisi, si le testateur venait à mourir le premier, la dame testatrice, avec messire Albert Rubens, le fils aîné déjà nommé, messire Pierre Hanneckaert[1], son beau-frère, Me Philippe Rubens, licencié en droit, son neveu, et Me Grégoire de Weerdt, aussi licencié en droit, secrétaire de cette ville, son neveu par alliance. Si la dame testatrice venait à mourir la première, elle choisit le testateur seul, ne voulant pas et défendant expressément que les personnes et biens de leurs prénommés enfants soient soumis à la chambre des Orphelins de cette ville.

Enfin les testateurs désirent, si un différend surgissait à propos du présent testament, soit sur son interprétation, soit sur d'autres questions concernant la succession du défunt, soit entre lesdits héritiers, ou les exécuteurs et les tuteurs, que ledit différend soit tranché à l'amiable et sans procès par le révérend François Vanderzype, prêtre, archidiacre et chanoine de la cathédrale, le très noble messire Tucher, chevalier, bourgmestre de cette ville, et Me Pierre Rubens, licencié en droit, premier délégué pour les indications des licences, cousin du testateur, les instituant en conséquence et les priant par ce testament d'accepter cette mission.

A ces causes et autres raisons à ce pregnantes, les testateurs, comme ils le déclarent, m'ont prié moi, notaire prénommé, d'en faire et expédier un ou plusieurs instruments publics. Ainsi fait et passé à Anvers, au domicile desdits testateurs, au Wapper, en présence de François Vander Veken et Melchior Van Schoonhove, habitants notables de cette ville, comme témoins. Ont signé de leurs noms, les testateurs et les témoins, les minutes de celui-ci, enregistré chez moi, notaire, et à côté de moi.

In quorum omnium et singulorum fidem prti testamenti instrumentum signo meo manuali solito signavi rogatus.

Signé : TOUSSAINT GUIOT,
notaire.

Ce testament est du 27 mai 1640; trois jours après, le 30 mai, Rubens était mort.

EDMOND BONNAFFÉ

(La suite prochainement.)

1. Hanneckaert fut échevin d'Anvers (H).

L'ÉCOLE D'ARGOS

ET

LE MAITRE DE PHIDIAS[1]



Les découvertes qui se multiplient en Grèce ont éveillé l'attention du public sur la période de l'art qui précède la perfection du ve siècle. Les fouilles de l'Acropole, celles du Ptoion, ont fait revivre pour nous l'archaïsme attique et béotien, alors que les découvertes de Délos nous avaient déjà révélé avec une singulière précision l'art des vieilles écoles insulaires. Mais si la sculpture primitive du vi^e siècle nous est aujourd'hui connue par d'imposantes séries de monuments, il s'en faut que nous soyons aussi bien renseignés sur la période de transition qui, de 500 à 450, prépare l'épanouissement du grand style. Il suffit, pour s'en rendre compte, de suivre les discussions que soulève encore aujourd'hui l'étude des marbres d'Olympie, où l'on reconnaît la manifestation d'une grande école dont l'origine n'est pas certaine.

A vrai dire, l'opinion qui tend à prévaloir, c'est que la solution du problème doit être cherchée beaucoup moins du côté de l'Attique, que dans le Péloponèse. Frappés de l'importance des traditions qui attribuent à Argos un rôle capital dans l'éducation des trois grands sculpteurs du ve siècle, de fort bons juges rattachent à l'Argolide les artistes d'Olympie[2]; ils cherchent dans l'école argienne le point de départ de cette évolution qui, au début du ve siècle, brise le moule

1. Les dessins qui illustrent ce travail nous ont été obligeamment communiqués par la maison Firmin-Didot et sont empruntés à l'ouvrage que M. Collignon prépare sur l'*Histoire de la sculpture grecque*.

2. Voir Studniczka, *Roem. Mittheilungen*, II, 1887, p. 53 et suivantes.

étroit des anciennes conventions archaïques et introduit dans l'art plus de liberté. Il y a plus. Les fouilles d'Athènes ont fait surgir des questions imprévues, qui semblent encore nous ramener vers Argos. On a constaté, non sans surprise, que peu de temps avant les guerres médiques, l'école attique réagit contre le maniérisme où l'avait entraînée l'exemple des maîtres ioniens de Chios, et qu'elle subit l'influence d'un style plus sévère, émanée sans doute du Péloponèse. Or, c'est le moment où l'école d'Argos [1] tient le premier rang, parmi les écoles de la Grèce continentale, et où l'atelier d'Agélaïdas, le maître qui formera Myron, Polyclète et Phidias, est en pleine activité. Il y a donc quelque intérêt à résumer les recherches récentes qui peuvent jeter quelque lumière sur l'histoire d'un artiste que les textes anciens nous désignent comme le chef incontesté de l'école argienne.

I.

On sait que le caractère le plus saillant des écoles péloponésiennes est une prédilection marquée pour le travail du bronze. Au VIe siècle, Argos, Sicyone et Égine sont les trois grands centres où s'exécutent, dans les ateliers des fondeurs, les groupes et les statues de bronze, ex-votos, images d'athlètes vainqueurs, qui prennent place sur les terrasses de Delphes ou sous les platanes de l'Altis, à Olympie. Dans la pratique sévère des arts du métal, les sculpteurs du Péloponèse contractent de bonne heure, avec une rare habileté technique, des habitudes de précision qui donnent à leurs œuvres un remarquable accent de sévérité. Un des maîtres de l'archéologie classique, M. Brunn, a depuis longtemps mis en relief les caractères essentiels du style péloponésien archaïque : un goût décidé pour les proportions robustes, une construction solide, presque architecturale, et surtout une conception raisonnée, mathématique, pour ainsi dire, des formes du corps [2]. On peut déjà prévoir que l'effort des sculpteurs doriens se tournera vers l'étude des proportions, et qu'il appartiendra à un maître d'Argos, à Polyclète, de formuler les règles d'un canon

1. Voir Botho Graef, *Mittheilungen des arch. Inst.; Athen Abtheil.* XV, 1890, p. 1-39.

2. Brunn, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 20 et suiv. *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 112 et suivantes.

propre à la statuaire. Nous plaçons sous les yeux du lecteur une de ces œuvres qui justifient si complètement les remarques de Brunn. C'est une belle tête de bronze trouvée à Olympie et représentant Zeus[1]. On jugera avec quelle habileté l'artiste a traité la chevelure, disposée sur le front en une double rangée de boucles, retombant sur



TÊTE DE ZEUS EN BRONZE, DEMI-NATURE, TROUVÉE A OLYMPIE.

(Style archaïque du Péloponèse.)

a nuque et formant une masse que maintiennent les nœuds très compliqués d'un double lien. Mais surtout les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche sévère encadrée par la moustache et la barbe taillée en pointe, composent une physionomie douce et grave, attestant déjà la recherche du type idéalisé. D'une manière générale, le bronze d'Olympie nous renseigne sur le style et la technique propres aux écoles péloponésiennes dans la seconde moitié du vi^{e} siècle. Il peut nous apprendre à quel degré d'avancement est déjà parvenu l'art du bronze, au moment où les derniers maitres archaïques recueillent les enseignements de leurs prédécesseurs.

1. *Ausgrabungen aus Olympia*, III, pl. 22; *Olympia, Die Bronzen*, pl. I, p. 9 et suivantes.

Dans la ville rivale de Sicyone, à Argos, un grand nom domine tous les autres : c'est celui d'Agélaïdas. Il est souvent téméraire, avec l'insuffisance des renseignements antiques, de prétendre apprécier pour cette époque la valeur relative des artistes. Ici, le doute n'est pas possible. L'homme à qui la tradition donne pour élèves les trois plus grands sculpteurs du ve siècle, n'est pas seulement un habile ouvrier de style. Si l'antiquité saluait en lui le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias, c'est que, par l'ampleur de son talent, il dépassait ses contemporains : on lui reconnaissait les qualités vigoureuses et puissantes qui font un chef d'école.

De sa vie, nous ignorons presque tout. La date de sa période d'activité est elle-même matière à discussion [1]. Mais nous pouvons écarter tout d'abord le renseignement erroné de Pline, qui place vers 432 l'époque où son talent est à l'apogée [2]. En réalité, les indications chronologiques les plus certaines nous sont fournies par les victoires des athlètes dont Agélaïdas exécute les statues : or, elles s'échelonnent entre les années 520 et 511 [3]. Si, comme on peut le croire, ce sont là des œuvres de jeunesse, rien n'empêche que son activité se prolonge jusque vers 465, c'est-à-dire jusqu'au temps où Phidias débute [4], et nous placerons volontiers vers 480 l'épanouissement complet de sa maturité. Reste à expliquer un fait assez embarrassant, signalé il est vrai par des textes dont l'autorité est médiocre [5]. Au moment de la grande peste qui ravagea l'Attique en 430, les Athéniens auraient consacré dans le dème de Mélité une statue d'Héraclès secourable (*Alexikakos*), œuvre du maître argien. La tradition est-elle exacte ? Comme on ne saurait prolonger jusqu'à

1. Voir surtout Brunn, *Griech. Künstler*, I, pp. 63-74. C. Robert, *Archæologische Maerchen*, dans les *Philologische Untersuchungen* de Kiessling et U. von Willamowitz-Moellendorf, p. 92 et suivantes. Beulé place la période d'activité d'Agélaïdas entre 515 et 455 (*L'Art grec avant Périclès*, p. 431).

2. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 49.

3. Ces athlètes sont les suivants : Anokhos, vainqueur à l'Olympiade 65 = 520-519; Kléosthènes, Ol. 66 = 515-514; Timasithéos, Ol. 67 = 512-511 (Pausanias, VI, 14, 11; VI, 10, 6; VI, 8, 6).

4 M. Klein a essayé de démontrer que Phidias n'a pas pu être l'élève d'Agélaïdas (*Arch. épigr. Mittheilungen aus Œsterreich*, VII, p. 64). Mais ces doutes ne nous semblent pas fondés. Beaucoup plus spécieuse est l'argumentation de M. C. Robert au sujet de Polyclète (*Arch. Maerchen*, p. 95). D'après les calculs de M. Robert, Agélaïdas aurait eu 58 ans au moment de la naissance de Polyclète, ce qui laisse peu de vraisemblance à la tradition courante.

5. Scholiaste d'Aristophane, *Les Grenouilles*, vers 504; Tzetzès, *Chil.* VIII, 325.

la guerre du Péloponèse l'activité d'Agélaïdas, il s'agirait dans ce cas d'une statue exécutée bien longtemps avant la consécration, ce qui est contraire aux habitudes grecques. Mais il est permis de mettre en doute la valeur de ces témoignages suspects. On peut songer, soit à une autre peste, survenue plus tôt, soit à tout autre événement [1]. En résumé, la période de production d'Agélaïdas s'étend, au maximum,



ZEUS BRANDISSANT LE FOUDRE.

(Figurine de bronze trouvée à Olympie.)

entre 520 et 465. Une inscription d'Olympie vient d'ailleurs confirmer cette chronologie. Elle nous fait connaître un fils du grand sculpteur, Argéiadas, dont le nom se lit, associé à celui de l'Argien Atotos, sur la base d'un ex-voto dédié par un certain Praxitélès de Kamarina, entre les années 484 et 480 [2]. La renommée du père, alors à l'apogée

1. M. Robert pense à une peste qui aurait sévi en 500, d'après une inscription attique, C.I.A.I, 475 (*Arch. Maerchen*, p. 39-40). M. Studniczka suppose que l'occasion de la dédicace peut être tout simplement la délivrance de l'invasion persique, en 480 (*Roem. Mittheilungen*, II, 1887, p. 99, note 27).

2. Ἄτωτος ἐποίϜηε Ἀργεῖος κἀργειάδας Ἁγελάδα τἀργείου (Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, nº 30). Quelques critiques veulent faire d'Argéiadas l'esclave et non le fils d'Agélaïdas (Robert, *ouvr. cité*, p. 97). M. Roehl a essayé de démontrer

de son talent, a pu valoir au fils, fort inconnu d'ailleurs, cette collaboration à un ex-voto olympique.

Outre une Muse tenant le barbiton, et faisant partie d'un groupe exécuté en commun avec les Sicyoniens Kanakhos et Aristoclès, outre l'Héraclès de Mélité, les textes mentionnent deux statues de Zeus. L'une, conservée à Ægion, représentait Zeus enfant, à côté d'un Héraclès imberbe. L'autre, celle de Zeus Ithomatas, avait été exécutée pour les Messéniens, avant 456, c'est-à-dire avant que la prise d'Ithôme par les Spartiates les forçât de s'établir sur la côte de Locride, à Naupacte[1]. Les émigrants emportèrent-ils la statue? Rien d'impossible à cela. En tout cas, elle revint sans doute à Ithôme quand Épaminondas reconstitua la Messénie, et nous pouvons, quoi qu'on en ait dit, retrouver son image sur une série de monnaies messéniennes[2].

Zeus debout, dans une attitude menaçante, brandissait le foudre de la main droite, et tendait en avant le bras gauche, l'aigle posé sur son poing. Plusieurs petits bronzes d'Olympie, offrant le même type, dérivent du même original[3]. Or, si l'on en juge par l'exemplaire reproduit ci-joint, le mouvement du corps, plein de vie et d'énergie, constitue un progrès bien marqué sur la pose encore timide et compassée de l'Apollon de Kanakhos, tel que nous le fait connaître le bronze du Louvre, provenant de Piombino. C'est là, sans doute, une trouvaille du maître argien.

L'étude du nu dans les statues d'athlètes est, pour les artistes archaïques, une incomparable école. Aussi, quel accent de vigueur et de fermeté ne devaient pas prendre, sous l'ébauchoir d'Agélaïdas, les images des robustes champions de Delphes ou d'Olympie! On

que le mot *Argeiadas* est un ethnique, et que l'inscription ne mentionne qu'un seul artiste, Atotos, qualifié d' « Argien, argéade, et fils de l'argien Agélaïdas » (*Arch. Zeitung*, 1879, p. 37).

1. Pausanias, IV, 32, 2. Cette date de 456 ne nous fournit aucun point de repère pour la chronologie d'Agélaïdas. L'exécution de la statue est sans doute antérieure de plusieurs années à l'événement.

2. La monnaie placée en tête de lettre est un tétradrachme du British Museum frappé au IVe siècle. Celle qui figure en cul-de-lampe est une monnaie du IIIe siècle. Voir Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, VII, 1886, pl. LXVI, nos IV et V, Cf. p. 71, no 5. Voir aussi Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, I, *Zeus*, p. 11. Overbeck a contesté cette identification, et supposé avec Brunn (*Griech. Kuunstler*, I, p. 73) que le Zeus de l'Ithôme était représenté enfant. Cette théorie a été combattue par F. Lenormant, *Gazette Arch.*, 1880, p. 79.

3. *Olympia, die Bronzen*, pl. VIII, nos 43, 43a, 44.

admirait, dans l'Altis, des statues de bronze qu'il avait signées : celle du stadiodrome Anokhos, celle du pancratiaste Timasithéos, un Delphien, aussi vaillant soldat que bon athlète, et qui paya de sa vie, à Athènes, sa participation à l'échauffourée de Cylon. Mais son



STATUE DE BRONZE.

(Palais Sciarra, à Rome.)

œuvre la plus remarquable était l'image de Kléosthènes d'Épidamne, monté sur son char de course, et debout auprès de son cocher. Des inscriptions désignaient par leurs noms les chevaux de l'attelage, Phœnix, le rouge, Korax, le noir, Knakias, le fauve, et Samos, le pommelé. Sans doute ce groupe célèbre dut inspirer plus d'une fois les graveurs monétaires et les peintres de vases. A l'aide des monnaies archaïques de Géla et Syracuse, on peut, sans trop de témérité, se

représenter les chevaux avec leurs mouvements symétriquement variés, les uns relevant la tête, les autres la tenant baissée sous la pression du mors [1]. Enfin nous voyons Agélaïdas s'attaquer à une longue suite de figures, dans un ex-voto consacré à Delphes par les Tarentins, en souvenir d'une victoire remportée sur les Messapiens, leurs incommodes voisins. C'étaient des chevaux de bronze, et un groupe de captives messapiennes [2].

Exécuté après 473, l'ex-voto de Delphes est sans doute une des dernières œuvres du vieux maître argien; c'est aussi la plus considérable par le nombre des figures, et tout nous invite à croire qu'avec les années son vigoureux génie n'avait pas fléchi.

A côté d'Agélaïdas, d'autres artistes, moins illustres cependant, représentent encore avec honneur l'école argienne. Asopodoros, qui se vante d'être né « dans la vaste cité d'Argos », collabore, avec l'Achéen Athénodoros, à l'ex-voto d'Olympie, dédié par Praxitélès [3]. Eutélidas et Khrysothémis signent les statues des Olympioniques Démaratos et Théopompos, et se réclament de leurs prédécesseurs comme de leurs maîtres [4].

Aristomédon exécute l'offrande dédiée à Delphes par les Phocidiens, à la suite d'une guerre soutenue contre les Thessaliens : c'étaient les images du devin Tellias, des principaux chefs et des héros du pays [5]. Deux autres Argiens, Glaucos et Dionysios, reçoivent vers 465 la commande de fastueux ex-voto destinés à Olympie. Un Messénien, Smikythos, ancien intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégion, et devenu à la mort de son maître le tuteur de ses enfants, avait été expulsé de Rhégion par une révolution en 467. Il vient habiter Tégée en Arcadie. A la suite d'une grave maladie de son fils, il fait exécuter par les deux sculpteurs d'Argos une longue suite de statues de bronze réparties en deux groupes. Glaucos avait représenté Amphitrite, Poseidon et Hestia. L'œuvre de Dionysios se dressait sur une base de 12 mètres, près de la face nord du temple de Zeus : c'étaient huit divinités, les images d'Homère, d'Hésiode et d'Orphée, puis le génie des combats athlétiques, Agon, tenant des haltères, enfin d'autres statues qui avaient disparu au temps de Pausanias, car

1. Voir Percy, Gardner, *Types of greek coins*, pl. II, fig. 32-35.
2. Pausanias, X, 10, 6.
3. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 30. Cf. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 181.
4. Pausanias, VI, 10, 4.
5. Pausanias, X, 1, 10.

Néron avait fait son choix dans cette magnifique série de bronzes [1]. On voyait encore dans l'Altis d'Olympie une autre œuvre de Dionysios : un cheval de bronze, conduit par son cocher, et portant



STATUETTE DE BRONZE, TROUVÉE A LIGOURIO, EN ARGOLIDE.

(Musée de Berlin.)

gravée sur le flanc une dédicace de l'Arcadien Phormis. De petite taille, assez laid avec sa queue coupée, ce cheval n'en avait pas moins le privilège de mettre en rut les étalons [2].

1. Pausanias, V, 26, 2. La dédicace de l'ex-voto de Smikythos a été retrouvée dans les fouilles d'Olympie (Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 31).
2. Pausanias, V, 27, 1.

II.

En nous faisant entrevoir une grande école, active, vivace et prospère, tous ces textes irritent notre curiosité sans la satisfaire. Que d'œuvres perdues à jamais, et quelles lacunes irréparables dans l'histoire d'une des périodes les plus attachantes de l'art grec! Pouvons-nous au moins nous flatter de retrouver, dans les monuments de nos musées, le souvenir affaibli de ces statues d'athlètes où triomphait le talent des sculpteurs argiens? Sans céder à l'attrait des hypothèses aventurées, on peut examiner avec quelque confiance deux bronzes qui paraissent se rattacher à l'école argivo-sicyonienne. Le premier est une statue plus petite que nature, mesurant $1^{m},11$ et qui, de la collection Barberini a passé au palais Sciarra, à Rome [1]. Supprimez le bras gauche tenant la corne d'abondance, restauration moderne assez malheureuse : il reste une statue d'adolescent, où l'on reconnaîtra volontiers, avec M. Studniczka, un vainqueur à quelque concours d'enfants. Pour la structure du corps, pour la pose du bras droit, la statue Sciarra n'est pas sans analogie avec l'Apollon de Piombino; mais le style est déjà plus coulant et plus libre, et l'absence du sourire conventionnel donne au visage une remarquable expression de sévérité. L'œuvre date sans doute du premier quart du ve siècle. Un autre bronze plus petit, une statuette du Musée de Berlin, provient directement de l'Argolide; il a été trouvé à Ligourio, près du célèbre sanctuaire d'Epidaure [2]. C'est un jeune homme nu, aux formes robustes et pleines, tenant de la main gauche une balle (σφαῖρα), l'instrument d'un jeu cher aux éphèbes péloponésiens, et dans la main droite duquel on peut replacer, sans trop de témérité, le bâton à bout recourbé qui servait de raquette. Chose curieuse : ce bronze exécuté vers 470 environ, offre déjà les proportions massives et carrées qui seront celles du canon de Polyclète. Le grand sculpteur d'Argos a-t-il donc trouvé ce principe établi, comme une tradition d'école, et en formulant magistralement dans le Doryphore les règles de ce canon, s'est-il souvenu de l'enseignement d'Agélaïdas? L'hypo-

1. Studniczka, *Roemische Mittheilungen*, II, 1887, p. 90, pl. IV, V.

2. Furtwaengler, *Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, pp. 125-152, pl. I

thèse est tout au moins fort séduisante. Maïs voici un nouveau détail qui mérite attention. Dans nos deux bronzes, la rigidité de l'attitude s'est assouplie, et, par une convention ignorée jusque-là, le poids du corps porte sur une des jambes, tandis que l'autre fléchit légèrement. Ici encore, on songe à une particularité relevée par les critiques anciens dans les statues polyclétéennes : « Le propre de Polyclète,



TÊTE VIRILE DE BRONZE TROUVÉE SUR L'ACROPOLE A ATHÈNES.

(Musée d'Athènes.)

nous dit Pline, est d'avoir imaginé de faire tenir ses statues sur une seule jambe [1]. »

Or, il est impossible de méconnaître que nos deux bronzes montrent déjà l'application de ce principe nouveau ; comparés aux œuvres purement archaïques, ils possèdent la qualité que les Grecs appelaient le *rythme* et qu'on attribuait aux œuvres de Pythagoras de Rhégion, un maître bronzier formé sans doute à l'école d'Agélaïdas. Voici dans quel sens il convient d'entendre ce mot. Tandis que, pour les critiques anciens, la *symétrie* désigne le rapport des proportions entre elles, le rythme s'applique aux lignes et au mouvement. Il éveille l'idée d'une sorte de souplesse flexible et ondu-

1. « Proprium ejus est uno crure ut insisterent signa. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

leuse dans les contours, d'une silhouette aux lignes rompues et habilement contrariées, comme l'est par exemple celle d'un homme debout, pliant légèrement la jambe qui ne sert pas de soutien au corps; dans ce cas, le torse n'est plus rigide, comme dans les statues primitives, et la ligne médiane passant par le centre de gravité de la figure, ne la divise plus en deux parties rigoureusement symétriques. Sans doute, si l'on compare le bronze d'Argos au Doryphore, l'essai est encore timide; ce n'est qu'une tentative prudente pour introduire le rythme dans la statuaire; ce n'est qu'une réaction très mesurée contre la raideur conventionnelle de l'ancien type. Mais, à cette date, l'invention d'un mouvement nouveau est une hardiesse, et s'il faut en désigner l'auteur, nous songerons naturellement au maître incontesté de l'école argienne archaïque.

On voit les conséquences de ces rapprochements. Entre Agélaïdas et Polyclète, la chaîne de la tradition n'est pas rompue, et nous pouvons pressentir que l'école d'Argos conserve son unité pendant tout le ve siècle.

C'est ici le lieu de signaler un autre bronze, trouvé à Athènes, il est vrai, mais dont le style très particulier et la rare perfection technique nous engagent à chercher ailleurs la patrie d'origine [1]. La belle tête de bronze reproduite ci-joint, a été découverte dans les fouilles de l'Acropole; mais comment n'y pas voir l'œuvre d'une école où le travail du métal est comme une spécialité? Certains détails matériels d'exécution nous ramènent à Sicyone ou à Argos : les lèvres et les sourcils, incrustés de cuivre rouge, les yeux, remplis d'une matière blanche, semblable à de la porcelaine, et où la pupille fait une tache noire. Le rendu des cils atteste une étrange préoccupation du réalisme, et une étonnante minutie de facture : imaginez, au bord des paupières, une sorte de frange barbelée, où chaque cil est traité à part : on peut les compter. Même finesse dans le travail des cheveux ondés sur le crâne et enroulés sur les tempes et sur le front autour d'un cercle métallique, tandis qu'une petite masse se détache par derrière et forme chignon. Le type du visage est nouveau pour nous; mais nous retrouverons plus tard, dans l'Apollon du fronton est d'Olympie, cette forme de visage si caractéristique, ce profil sévère, ce menton plein, cette lèvre inférieure venant en avant,

1. *Les Musées d'Athènes*, pl. XVI. M. Élie Cabrol en a donné un remarquable dessin, exécuté par M. Puech, sculpteur, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (*Voyage en Grèce*, Paris, 1890, librairie des Bibliophiles). Pour l'étude du style et de l'origine, Cf. Studniczka, *Mittheil. Athen*, 1887, p. 372.

voire même ces proportions de tous points conformes à ce qu'on a quelquefois appelé le canon olympique. A vrai dire : le bronze de l'Acropole est le plus ancien exemple d'un style dont nous suivrons le développement dans l'art péloponésien : il accuse une direction d'art étrangère à l'Attique. Or, si l'on a pu constater à Athènes les traces de l'activité des bronziers éginètes, leurs confrères du Péloponèse n'ont-ils pas, eux aussi, travaillé pour la ville des Pisistratides [2] ? Je ne connais pas d'hypothèse plus plausible que d'attribuer le bronze de l'Acropole à quelque artiste d'Argos ou de Sicyone, contemporain d'Agélaïdas; c'est dans le Péloponèse, croyons-nous, qu'il faut chercher l'origine de ce type à la fois élégant et sévère, qui répudie l'ancienne convention du sourire archaïque. Si ces conclusions sont justes, elles entraînent des conséquences d'une certaine importance pour l'histoire de l'art. Nous savons dès lors ce qu'est le



ZEUS BRANDISSANT LE FOUDRE.
(Monnaie messénienne du IIIe siècle.)

type propre à l'école d'Argos. Nous possédons un point de repère, nous permettant de nous orienter dans l'avenir, et d'étudier avec plus de sécurité la période de transition qui sépare Polyclète de l'ancienne école argienne.

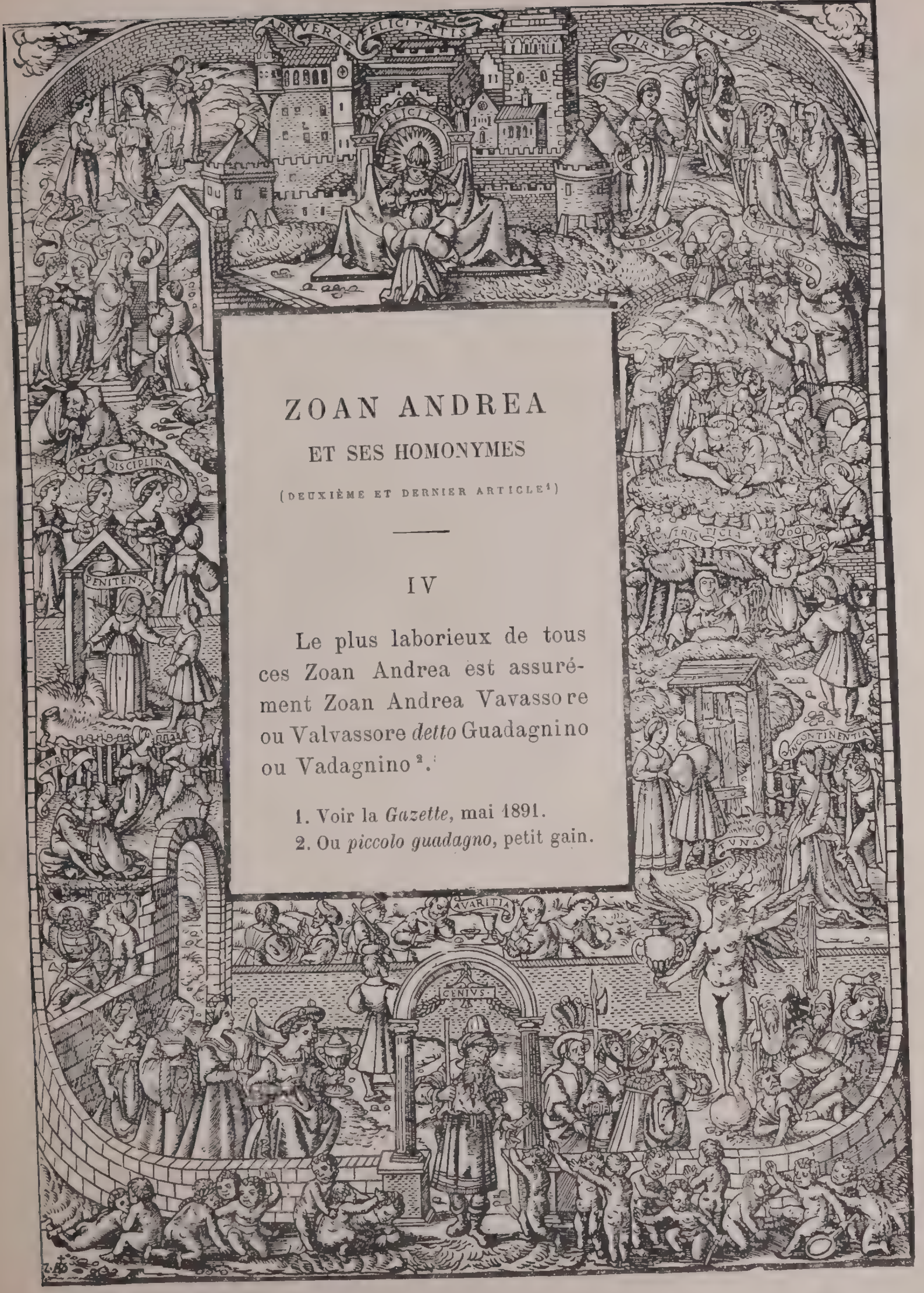
Les textes et les faits qu'on parvient à grouper sont encore bien incomplets. Ils suffisent néanmoins pour nous faire juger à leur valeur les sculpteurs de l'Argolide. A n'en pas douter, Argos est le centre du mouvement qui entraîne l'art vers des progrès décisifs. Au lendemain des guerres médiques, elle est le rendez-vous des artistes étrangers. Myron vient y apprendre la technique du bronze, et s'y former à l'étude du corps humain; Phidias s'y exerce à la sculpture chryséléphantine. Elle conserve encore la suprématie qu'Athènes va lui disputer quelques années plus tard. Veut-on se faire une idée

1. Déjà M. K. Lange avait proposé de rattacher à l'école d'Argos une tête virile en marbre, trouvée sur l'Acropole (*Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 205-206).

juste de son rôle, dans cette période féconde où l'archaïsme, arrivé à sa pleine maturité, annonce déjà l'éclosion prochaine du grand art? On songera à la Florence du xv[e] siècle, aux maîtres vaillants et chercheurs qui inaugurent la Renaissance italienne; on prêtera aux sculpteurs d'Argos la même activité, le même renom, et à leur patrie, la même puissance de rayonnement.

MAXIME COLLIGNON.





ZOAN ANDREA

ET SES HOMONYMES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Le plus laborieux de tous ces Zoan Andrea est assurément Zoan Andrea Vavassore ou Valvassore *detto* Guadagnino ou Vadagnino[2].

1. Voir la *Gazette*, mai 1891.
2. Ou *piccolo guadagno*, petit gain.

Il est à la fois libraire, éditeur, imprimeur, graveur sur bois, cartographe [1].

Jusqu'au document découvert par M. Carl Brun, la confusion entre Zoan Andrea, copiste de Mantegna, et Zoan Andrea Valvassore était explicable, bien que plus d'un obstacle s'opposât à cette identification. On aurait dû remarquer que les morceaux attribués à Zoan Andrea ne sont jamais signés Z. A. V., cette dernière lettre aurait dû éveiller les défiances de ceux qui ont voulu voir dans cette marque la signature du graveur mantouan. Pourquoi, après les planches signées . Z · A: ou .3.a., aurait-on vu apparaître tout à coup ce V supplémentaire ou le nom tout entier de Vavassore? Un changement si notable de signature n'était-il pas surprenant? Cette différence ne déconcerte point Passavant ; il attribue à l'imitateur de Mantegna des pièces signées indifféremment

.Z.A: .3.A. .3.A. .3.A.D. .I. A. ia .3.a.

initiales qu'il regarde comme indiquant toutes un même artiste, qui aurait aussi apposé sur d'autres œuvres sa signature complète : tantôt *Joanne Andrea di Vavassori ditto Vadagnino;* tantôt *Giovañi Andrea Valvassori ditto Guadagnino.* Toutefois, constatant entre certains de ces morceaux d'étranges différences, il se sent un peu

Valvassore voulait-il indiquer par ce surnom qu'il se contentait d'un gain modeste? ou bien faut-il croire, avec le marquis d'Adda, que *guadagnino* signifie *intéressé* ou même un peu usurier, en patois vénitien? Il était établi comme libraire-éditeur au *ponte de Fusseri;* il y a encore au même endroit une boutique avec l'enseigne *il piccolo guadagno.* Voir le manuscrit de Moschini conservé au Musée Correr.

1. Son nom figure dans une liste des membres de la confrérie des peintres de Venise pour les années 1530 et suivantes, confrérie qui comprenait indistinctement des artistes ou artisans de professions diverses, mais se rattachant de près ou de loin à l'art de la peinture, tels que *disegnator, mascherer, depentor di Santi, indorador, scrittor, figurer, cartoler, miniator, cortiner, tentor, intajador, pittor di carte, targher.* Quelquefois la profession est désignée ainsi : *fa libretti, lavora in Arsenal, minia Santi.* Six de ces catégories d'artistes ou d'artisans, connus sous le nom d'*arti affini*, étaient appelés *i sei colonelli;* c'étaient les *miniatori, disegnatori, cuoridoro, cartolari, indoradori* et *targeri.* Dans cette liste le nom de Vavassore, ainsi libellé : *Vadagnin Zuan Andrea,* n'est suivi d'aucune qualification spéciale. — Nous puisons ces renseignements sur la *Fraglia di pittori* dans une très intéressante brochure de M. Nicoletti, le savant conservateur du *Museo Civico et Raccolta Correr*, intitulée *Per la storia dell'Arte; Lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della fraglia dei Pittori,* extraite de l'*Ateneo Veneto,* nov.-déc. 1890.

troublé et dit en parlant de quelques-uns : « Ces pièces s'éloignent tellement de sa manière usuelle que nous hésiterions à les lui attribuer si elles ne portaient point sa signature. » Ignorant que Valvassore florissait encore en 1572, il enferme la carrière artistique de son *unique* Zoan Andrea entre 1497 (*Ovide* de Joanne Vercellese, dont



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, TIRÉ DE LA « VITA DEL GLORIOSO APOSTOLO EVANGELISTA IOANNI ».
(Venetia, N. Zopino e Vincentio, 1522.)

seize illustrations portent la marque ia) et 1520 (à cause d'un portrait de Charles-Quint, empereur, pièce non signée qu'il lui attribue). On comprend de même que le marquis d'Adda, qui ne connaissait pas plus que Passavant la lettre d'Ardizoni, ait confondu les deux personnages dans son *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie*[1].

Aujourd'hui, de semblables erreurs ne sont plus admissibles. Dans

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XV, p. 342, et t. XVII, p. 421

la supplique d'Ardizoni, Zoan Andrea est appelé « peintre de Mantoue », qualification qui ne pouvait s'appliquer qu'à un homme établi dans la vieille cité et exerçant une profession reconnue, par suite ayant dépassé les années de la première jeunesse. Si l'on ne donne à Zoan Andrea que vingt ans à la date de cette supplique, il est manifestement impossible de le confondre avec le Zoan Andrea Vavassore qui publiait en 1572 une édition des *Avvertimenti morali* de Hieronimo Mutio (*Cat. Libri*, 1859, p. 239). En cette année 1572, le *battu* de Mantegna n'aurait pas eu moins de 114 ans!

Valvassore est donc désormais nettement distinct de Zoan Andrea I et des artistes qu'on a confondus avec celui-ci. Sa carrière commence au moins dès 1522. On lit en effet, dans le haut d'une *Vue de la cité de Rhodes*, assiégée par Soliman (51 centimètres de hauteur sur 72 de largeur), d'une exécution grossière, cette mention : *stampato in Venetia per Vadagnino di Vavassori MCCCCCXXII.* Tantôt il signe tout au long [1], tantôt il se sert des initiales Z. A. V.

Enfin nous avons relevé plusieurs monogrammes de lui qui n'ont point encore été signalés : au bas d'une gravure un peu lourde représentant, dans un paysage, saint Jean l'Évangéliste, debout, tenant le calice d'où sort un serpent, gravure qui sert de frontispice à la *Vita del glorioso apostolo e Evāgelista Ioanni cōposta del Venerabile patre frate Antōio de Adri de lordine de frati minori della obseruātia. Ite sub pēa excōicatiōis late sētētie*, imprimée par Nicolo Zopino et Vincentio compagno le 4 mars 1522 [2].

1. Selon l'usage du temps, il orthographiait son nom de manières très différentes, s'appelant tantôt Valvassore, tantôt Vavassore ou Vavassori; le surnom Guadagnino ou Vadagnino suit le plus souvent, mais précède quelquefois le nom de famille. Nous rencontrons aussi la signature *Jovan Andrea de Vavasori*, dans *la Conversione de Santa Maria Madalena e la uita de Lazaro e di Marta in ottauo rima historiata. Composta per Maestro Marco Rasilia da Foligno opera deuotissima nuouamente stampate* (Marciana, 2385), sans lieu ni date, au bas d'une gravure représentant Jésus-Christ parlant à un nombreux auditoire, qui semble une copie d'un bois publié dans une édition de la *Conversione* imprimée à Ancône et dont le colophon est ainsi conçu : *Stāpata in Ancona per Guerralda ale spesi di Nicolo dicto Zopino : et Vincentio compagni. Nel. MDXIIII die XX del mese de apprile.* On a deux autres éditions de la *Conversione*, l'une de Rusconi (septembre 1517) et l'autre de Tridino (décembre 1518) (*Cat.* Yéméniz nº 1553), chacune n'ayant que la grande figure sur bois, *Jésus enseignant.*

2. Petit in-12 en lettres romaines à deux colonnes, non chiffré; cahiers de huit feuillets registrés de A à H. Au recto de l'avant-dernier feuillet, un sonnet italien avec ce titre *Consolatorium ad amicissimum suum* et deux distiques latins, suivis

Même monogramme au bas d'un *Portement de croix* qui précède la seconde partie du *Libro de la perfectione humana Thesoro eterno sopra tutti altri Thesori*, etc., imprimé à Venise par Nicolo Zopino et Vincentio compagno, en 1522, dix jours après la *Vita del glorioso Joanni* [1].



PORTEMENT DE CROIX, TIRÉ DU « LIBRO DE LA PERFECTIONE HUMANA ».

(Venetia, N. Zopino de Vincentio, 1522.)

Un monogramme presque semblable, le Z, en caractère romain, étant tout à fait séparé des autres lettres, se voit au bas d'un très bel

de ces mots : *Vale : mi Siluester*, puis le colophon ; deux pages pour la table, et une page blanche. Au verso du frontispice, une Crucifixion, dans une jolie bordure sur fond noir, à bêtes fantastiques, fleurs et rinceaux d'un goût fin et élégant ; de nombreux personnages se pressent autour de la croix. Composition bien dessinée et d'une assez bonne ordonnance, mais d'une taille épaisse.

1. Ce manuel de dévotion est un petit in-12, en lettres romaines, à deux colonnes : quatre feuillets pour le titre et la table, signature AA — AIIII ; cahiers de huit feuilles signés de A à SIIII, ce dernier cahier n'ayant que quatre feuillets. Au verso du premier feuillet, le titre dans un cadre à pilastres couronné d'un

encadrement gravé sur bois d'après Hans Holbein le jeune et représentant la *Table de Cébès* (Passavant, t. III, p. 403, n° 90). L'ensemble de la composition est enfermé dans un mur d'enceinte le long duquel se déroulent des scènes variées. Au bas, sous un arc central qui sert d'entrée, un vieillard, *Genius*. A droite et à gauche, en dehors de l'enceinte, des groupes d'enfants nus jouant; plusieurs tendent les bras vers *Genius* qui remet à l'un d'eux un rouleau de papier. A droite, *Fortuna* ailée, nue, debout sur le globe, distribuant ses dons à ceux qui l'entourent. A gauche, plusieurs figures allégoriques en costumes de femmes richement vêtues (dans l'original ces personnages sont *Suadela* et *Opiniones*). Dans le montant de gauche, d'autres allégories : *Lusuria*, *Penitentia*, *Falsa Disciplina*, *Veritas*, *Persuasio*, *Vera Disciplina;* dans le montant de droite : *Incontinentia*, *Tristicia*, *Dolor*, *Fortitudo*, *Audacia*, *Virtutes*. Dans le haut, au centre, *Arx verae felicitatis*, et en avant de la citadelle, *Felicitas* auréolée, assise sur un trône, couronnant un pèlerin agenouillé devant elle [1].

Le bois original de Hans Holbein paraît pour la première fois dans le *Novum Testamentum Erasmi* (Bâle, 1522); il orne un grand nombre d'ouvrages des années suivantes, entre autres des lexiques. Une grossière copie en contre-partie se rencontre dès 1522 dans un *Index operum Chrysostomi;* deux autres imitations avec quelques

fronton, au centre duquel se voit une grande tête de chérubin, flanquée d'agneaux tenant une boule entre les deux pieds de devant et dont les corps se terminent en rinceaux; au bas des pilastres, des têtes de profil; au centre de la partie inférieure, un aigle éployé, debout sur un enroulement de lauriers porté par deux griffons. Au verso du titre, un bois de page représentant saint François à genoux recevant les stigmates. Au recto et au verso du feuillet AI, le Christ debout dans une gloire, entouré de six groupes de bienheureux; au-dessus du Christ, dans une banderole, *Accipite Spiritum Sanctū;* aux pieds du Christ, *Quis* (sic) *sitit veniat ad me et bibat* (de la même main que le Saint Jean de la *Vita* précitée). Au verso du dernier feuillet de la première partie (verso DIII), le *Portement de la croix* où se trouve la signature ci-dessus mentionnée. Au verso du dernier feuillet de la seconde partie (verso GII), la *Crucifixion* parue, dix jours auparavant, dans la *Vita del glorioso Joanni*. Au verso du dernier feuillet, au-dessous de la marque de l'imprimeur, saint Nicolas, assis dans une stalle entre les initiales N. Z, le colophon : *Stampato nella inclita Citta di Venetia per Nicolo Zopino e Vicentio compagno nel M D.XXII. Adi XIIII. de Mazo. Regnāte lo ĩclito Prĩcipe Messer Antonio Grimani.* — Le même portement de croix est reproduit dans une seconde édition de cet ouvrage parue avec le titre suivant : *Specchio de la perfectione humana...* etc.; colophon : *Impresso in Vineggia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino nell' Anno di nostra Salute* MDXXIX.

1. Voir la reproduction de cet encadrement en tête de notre étude.

changements, et de plus petite dimension, vers le même temps. Toutes ces copies sont faites à Bâle même et utilisées pour des livres imprimés en cette ville [1]. L'imitation vénitienne que nous signalons était restée jusqu'ici inconnue ; elle diffère quelque peu de l'original, auquel elle est inférieure malgré son beau dessin et la finesse de la taille. Au bas de l'épreuve conservée au Musée Correr, on lit cette annotation à la plume : *La Marca deve dinotare l'intagliatore Zuan Andrea Vavassore detto Guadagnino, abbenchè non sià publicata nei lessici di monogrammi. Questa prova feci tirare io nella tipografia Santini, appo laquale esisteva il legno,. l'anno* 1852.

La carrière fort longue de Valvassore commence donc au moins dès l'année 1522; elle se poursuit à travers des étapes que nous pouvons suivre presque année par année. On trouve sa signature *Zovan Andrea de Vavasori* sur un joli frontispice ornant un petit in-8° de 40 ff., le *Thesauro spirituale vulgare in rima et hystoriato... Venetia. Nic. Zopino et Vĩcentio compagno*, 1524.

On le voit, à propos de deux des plus grands événements de la troisième guerre d'Italie, publier *Lassedio di Pavia*, sans date, mais évidemment aux environs de 1525 (*Cat. Libri*, p. 221), et *La Presa et lamento di Roma, et le gran crudeltade fatte drento, con el credo che ha fatto li Romani : con un sonetto et un successo di Pasquino e Marforio*, sans date, mais aux environs de 1527 (Brunet, t. IV, col. 863).

Puis en 1530, la *Fontana degli esempli : Esemplario novo di più cento variate mostre di quacunque sorte bellissime per cucire*, rééditée en 1550, et dont il y a aussi une édition sans date. Les modèles et les patrons de l'édition de 1550, d'ailleurs très différents de ceux de 1530, auraient été dessinés par le Pelliciolo et gravés par Vavassore, s'il faut en croire le marquis Girolamo d'Adda, invoquant le témoignage de M. Manzoni, appuyé sur un exemplaire de la *Biblioteca communitativa* de Bologne [2].

En 1530, aussi, un très curieux petit in-4° de 26 ff. : *Esamplario di Lauori : che insegna alle done il modo e ordine di Lauorare : cusire : e racamare : e finalmente far tutte q̃lle opere degne di memoria : le quale pož fare vna donna virtuosa cõ laco in mano. Et vno documento che insegna al cõpratore accio sia ben seruito. Fiorio Vauassore fecit.* (A la fin) : *Stampata in Vineggia per Giouanni Andrea Vauassore detto Guadagnino, ne li anni del Signore MDXXX. A di XXII Nouembrio.*

1. Nous devons ces renseignements à l'obligeante courtoisie de M. His Heusler, ancien directeur du Musée de Bâle, dont la haute compétence en tout ce qui concerne Holbein est bien connue.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. II, p. 347-348 et 1864, t. II, p. 432.

Le titre de ce petit volume, comprenant deux ff. de texte et vingt-six ff. de modèles de broderie à l'aiguille, est entouré d'un encadrement formé de six petits bois ombrés dont trois dans la partie supérieure, deux latéraux et un dans la partie inférieure. Ces bois, représentant autant de petites scènes de genre, se rapportent aux diverses manières de broder. Dans le bloc du bas (six femmes travaillant), au centre, en lettres gothiques : *Fiorio Vauasore fecit* [1].

Ce petit manuel de broderie, propre à « rendre une femme vertueuse avec l'aiguille en main », eut un tel succès que l'imprimeur en donne une seconde édition dès le 10 mars 1531 et la réédite à profusion jusqu'en 1552 et peut-être au delà [2]. Toutes ces éditions se ressemblent, sauf de légers changements dans le texte et quelques différences dans la rédaction des colophons.

Il convient de placer en cette année 1530 un livre xylographique, l'*Opera noua contemplatiua, p ogni fidel christiano laquale tratta de le figure del testamento vecchio : le quale figure sonno verificate nel testamento nuouo : con le sue expositione : Et con el detto de li propheti sopra esse figure :... Nouamente stampata;* colophon : *Opera di Giouāniandrea Vauassore ditto Vadagnino : Stampata nouamēte nella inclita citta di Vinegia;* sans date. On avait voulu jusqu'ici rapporter cet ouvrage à l'année 1512, par suite de la confusion entre ces divers Zoan Andrea et aussi parce qu'on y trouve un *Jésus chassant les vendeurs du Temple* et une *Annonciation* copiés d'après la *Petite Passion* d'Albert Dürer, parue sous forme de livre en 1511. Nous nous prononçons pour la date de 1530, en nous appuyant sur les raisons suivantes : les bois de l'*Opera nuoua* ont la plus grande analogie avec l'*Esemplario di lavori* et semblent de la même main; les lettres de la signature (*Fiorio Vauassore fecit*) de l'*Esemplario* sont identiques à celles des légendes de l'*Opera nuoua*, les unes et les autres étant gravées dans les blocs mêmes [3].

1. Parmi les sujets de broderie proposés aux *femmes vertueuses*, on rencontre au feuillet A XIII, un Orphée debout, jouant du violon, entouré des animaux charmés. Cet Orphée apparaît aussi dans l'in-4° de Tagliente, intitulé : *Opera nuoua che insegna a le done a cuscire, a raccammare, e a disegnare a ciascuno*, etc.

2. La dédicace de l'édition de 1546 dit : *Havendo io Giannandrea per el passato fatto alcuno libro di esempli di diverse sorte per cusire et recamare*... Dans la bibliothèque de M. de Landau, un exemplaire sans lieu ni date, t. I du catalogue, p. 244.

3. Libri a constaté trois tirages de ce petit in-8°. Grâce à une aimable communication du savant chevalier Forre, nous pouvons signaler, dans la collection de M. Tessier de Venise, un tirage inconnu jusqu'ici où le bois du 7e feuil. du cahier F (Daniel dans la fosse aux lions) est renversé.

La date de 1530 s'impose encore pour une autre publication de Vavassore, non datée, dont les caractères gothiques sont aussi ceux de l'*Opera nuoua contemplatiua*, et qui a pour titre : *Opera noua universal intitulata corona di racammi nouamente stampata ne la inclita citta di Vineggia per Giouanni Andrea Uauassore detto Guadagnio :* in-4° de 26 ff. avec un titre à encadrement d'une belle exécution, formé de feuilles



SAINT PIERRE ENTOURÉ DE SAINTS.

(Gravure tirée d'un Bréviaire romain imprimé à Venise, en 1524.)

d'acanthes, d'oiseaux, d'une sirène à deux têtes, etc. ; vers le haut, dans un cartouche, la signature G. A. V. En 1532, Vavassore imprime un in-8°, *Lunario al modo d'Italia calculato di Camillo de Leonardis* (Ven. per Gio. Andrea Vavassore detto Guadagnino 1532; Panzer X, 51 ; Manuscrit Morelli) et *Lo Illustre poeta Ceco* (sic) *Dascoli cõ comēto novamēte trovato et nobilmēte historiato revisto et emendato : et da molte incorretiõe extirpato : et dal antiquo suo vestigio exemplato. Inpresso in Venetia per Giovāni Andrea Vavassore ditto Guadagnino Nel anno del Signor MDXXXII. a di XXIV Decembrio* (Bibliothèque Palatine de Florence), dont il donnera une réimpression en 1546 (Marciana,

2423) ; enfin une carte d'Espagne, non coloriée, conservée dans la collection du chevalier de Hauslob [1].

Le catalogue La Vallière (t. II, p, 551, nº 3829), cite *La Vita di Esopo historiata de Francisco del Tuppo Neapolitano*, petit in-8º, avec cette indication : *In Venezia per Zoanne Andrea Valuassore decto el Guadagnino, nel anno MDXXXIII*. Les vingt-trois gravures de demi-page qui ornent ce volume sont des copies de bois de la fin du xvᵉ siècle. Au-dessus du colophon, la marque au cœur renfermant les lettres Z. A. V. et surmonté de la croix de Lorraine.

De 1535, une réédition (suivie bientôt de deux autres) de l'*Opera dello elegante Poeta Aquilano Seraphino*, parue en 1519, par les soins de Sessa et Ravani.

Vavassore exécute en 1536 une grande carte de France de 76 centimètres de longueur sur 56 de hauteur, en quatre feuilles, avec cette inscription sur un cartouche à droite : *Questo sie il vero dissegno di tutta la Franza con tutti li suoi confini* ...., et, en bas, en lettres capitales : HOC, OPUS JOANNES ANREAS VAVASSOR, DICTUS VADAGNINUS, FECIT 1536 VENETIIS [2].

L'année suivante, il s'associe ses frères, au moins pour certaines publications, comme le prouvent les *Epistolæ Diui Pauli Apostoli cum triplici editione ad ueritatem graecam*, avec ce colophon : *In Venetia per Giouanni Andrea detto Guadagnino e fratelli di Vauassore. Nelli anni del nostro Signore MDXXXVII*. Au-dessous, la marque Z A. V. dans une circonférence, les deux lettres Z. A. étant séparées par une croix de Lorraine et le V placé au-dessous d'elles, sous une ligne horizontale (Bibliothèque du Séminaire, à Udine, Cat. A + 7). De 1538, le *Speculum Cõfessorum et lumen consciẽtie cõtinens plenã normã cõfitendi et examinandi cõmissa scelera.... per venerandũ et exẽplarem patrem fratrẽ Matheũ*, petit in-8º de 56 ff. le titre rouge et noir étant encadré dans une jolie bordure d'entrelacs à fond noir. A la fin : *Venetiis per Ioannem Andream dictum Guadagninum et fratres de Vauassoribus anno incarnationis dñi nostri Iesu Christi. M.D.XXXVIII. Die XX. Mense Nouẽbris*. Au-dessous une grande marque occupant les deux tiers de la page : sur un blason, les lettres Z. A. V. dans un cœur surmonté d'une croix de Lorraine, à droite d'un castel à trois tours dont une, celle du centre, est timbrée d'une fleur de lis ; le tout au milieu

1. Voir *Mittheilungen der K. K. geographischen Gesells'chaft in Wien*, t. XXIX (1886), p. 392, communiqué par M. Harrisse.

2. Le marquis G. d'Adda avait vu cette carte dans le riche cabinet de M. Angiolini de Milan.

d'un ornement composé de deux dauphins dont les queues s'entre-croisent dans le haut en formant des volutes de feuillages.

Un de ces frères est le Florio que nous connaissons déjà par l'*Esamplario di Lauori* de 1530 et des années suivantes. Il est l'associé de Giovanni en 1541 pour la publication d'un livre intitulé : *Opera amorosa che insegna a componer lettere — MDXXXXI — Stampata in Venetia per Giovanni Andrea Vavassore ditto Guadagnino et Florio fratello.* La signature Z. A. V. apparaît dans deux des motifs d'ornement qui décorent le livre.

Ce même Florio apparaît encore dans le colophon de l'in-8° de 53 ff. suivant : *Rime de la diva Vittoria Colonna de pescara inclita Marchesana nouamente agiontoui XXIIII sonetti spirituale, et le sue stanze, et uno triompho de la croce di Christo non più stampato con la sua tauola.* Le titre est entouré d'un encadrement fort médiocre avec la marque Z. A. V. dans un cœur en bas, au centre. Au verso, une *Pietà* des plus médiocres. A la fin : *Stampati in Venetia per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino e Florio fratello negli anni del signore. MDXLII a di XVIII Zenaro.* Au feuillet suivant, la marque aux deux dauphins avec l'addition de deux torches (?) allumées, se croisant en forme d'x. (Arsenal, 4059. B. L.)

Passavant cite une suite des sept planètes dont trois avec la signature FF. (*Florio fecit*), avec cette mention au bas de quelques vers : *Per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino et Florio fratello nell' anno del signore MDXXXXIIII.* De la même année, *tre primi canti di Marfisa,* de Pietro Aretino, *per G. Andr. Vavassore ditto Guadagnino et Florio fratelli,* 1544, in-8° avec des gravures sur bois et le portrait de l'auteur[1] et *Di Ruggero et Bartolomeo Horivolo canti quattro. Per Giovanni Andrea detto Guadagnino et Florio fratello nel anno del signore MDXXXXIIII,* in-8°. Sur le frontispice, au milieu, le cœur surmonté d'une croix de Lorraine, avec les lettres Z. A. V., ces mêmes initiales étant répétées à la dernière page (Bibliothèque Palatine de Florence). Du même temps, sans doute, un complément de l'*Esamplario di lavori* avec ce titre : *Libro secondo de bellissime e variate mostre intitulato fior de gli Essempli. Nouamente stampato per Giouanni Andrea, detto Guadagnino et Florio fratello*[2].

La signature FF au bas des trois planètes, la mention *Florio*

1. Brunet, t. I, col. 404, et Libri, 1859, p. 22.

2. In-4° obl., avec des planches, gravées sur bois, de points coupés et de guipures d'un beau style (Deschamps, col. 363).

Vavassore fecit, sur le frontispice de l'*Esamplario di lavori*, et d'autres signatures analogues semblent montrer que, dans cette collaboration des deux frères, Florio était plutôt le graveur sur bois et Giovanni l'imprimeur.

L'autre frère doit être Luigi Valvassore, dont nous parlerons plus loin avec quelques détails.

Après s'être adjoint ses frères pour certaines publications (ces associations passagères étaient d'ailleurs de mode à Venise), Giovanni Andrea édite, sous son nom seul, en 1546, la *Marfisa bizara di Giovani Battista Dragoncino da Fano. Stampata in Vinegia per Giouanni Andrea Vavasore detto Guadagnino a di VI di febrario MDXXXXVI* et le *Libro della regina Ancroia nouamente distampato e con somma diligentia reuisto et correcto*, avec ce colophon... *Venetia per Giouanni Andrea Vauassore detto Guadagnino MDXXXXVI* [1]. Au-dessous du titre de ce livre se trouve un bois cintré représentant la reine de profil, à cheval, tenant un bouclier de la main gauche et une épée de la droite ; au haut, à droite dans un nuage, A.V.F. (*Andrea Vavassore fecit*), signature qui prouve qu'Andrea, aussi bien que son frère Florio et beaucoup d'autres imprimeurs de l'époque, coopérait parfois à l'illustration de ses propres publications. Cette même année, il fait imprimer à ses frais *Sumptu domini Andreæ Guadagnini* chez *Bartholomaeum cognomento Imperatorem et franciscum eius generum*, une édition des *Héroïdes* d'Ovide, qui porte la marque de Vavassore.

En 1547, il publie un in-8° intitulé *Lunario di Luca Gaurice al modo d'Italiani* (*Venetia per Andrea Vavassori detto Guadagnino* 1547) ; en 1548, une édition du *de Officiis* de Cicéron que Morelli dit avoir vue à la Bibliothèque de Saint-Marc. En 1550, il donne un *Vocabulista Ecclesiastico latino et vul* (en rouge) *gare utile et necessario a molti... MDL*. A la fin : *In Venetia per Giovanni Andrea Valuassore detto Guadagnino MDL* [2].

1. La première édition vénitienne est de 1494, chez Christophoro Pensa dit Mandelo.

2. In-8°, titre gothique, entouré d'une superbe bordure de trophées. Dans le haut, Moïse avec les deux tables de la loi ; de chaque côté, un ange sonnant de la trompe. Au bas la marque au cœur (communiqué par M. Olschki, de Vérone). Cette marque se rencontre, cette même année 1550, sur un écusson tenu par deux amours, au bas du titre d'un *Orlandino* de Folengo, imprimé par Bindoni (Marciana et Arsenal 5168 B. L.). Ce titre est en outre encadré d'une bordure sur laquelle se trouve le Z. A. V. (bordure qui semble sur métal). Il paraît évident que Vavassore était l'éditeur de ce livre imprimé par Bindoni.

Le 15 mars de cette même année, Valvassore obtient un privilège pour la publication de divers ouvrages :

Item a Gio. Andrea Vavassore per li raggionamenti della Guerra di Campagna di Roma, et del Regno de Napoli raccolti da D. Alessandro



L'ANNONCIATION, GRAVURE TIRÉE DES « ORATIONES DEVOTISSIME ».
(Venise, per Bernardinum Benalium, 1524.)

Andrea Napolitano — et per la selva di varie lettioni, et per l'opera intitolata Discorso della vera beatitudine.

Puis, dans les années 1550-1552, il publie les *Quarte* et *Quinte rime* de la poétesse Laura Terracina. Cette même année 1552, *Secondo Tarentino, Bradamante gelosa*, petit in-8° avec de jolis bois. *In Vineggia appresso Gio. Andrea Valvassorio*, 1552 [1].

En 1553, un grand in-folio, *La Vera descrizione del Friuli... in Vinegia*

1. *Archivio di Stato. Senato Terra, Registro* 42, *carta* 123. Obligeamment communiqué par M. Horatio Brown.

presso Giovanni Andrea Valvassore detto Guadagnino 1553. Il édite, en 1554, *Trabisonda nel quale se tratta nobilissime battaglie con la vita e morte de Rinaldo... Stampata nell' inclita citta di Venetia per Giouanni Andrea Valuassore detto Guadagnino... MDLIIII.*

En 1560, il publie un petit in-8°, le *Nuouo Petrarca di M. Lodovico Paterno distinto in quatro parti*, avec la marque à la toison sur le titre et au-dessous *con Previlegio In Venetia, appresso Gioan' Andrea Valuassori, detto Guadagnino MDLX.* Cette imitation de Pétrarque se compose de *Rime in Vita et in Morte di M. Mirtia*, de *varie soggetti* et de huit *Trionfi* dont chacun est précédé d'un bois du style des gravures qui ornent les livres de Giolito [1]. En 1560, encore, une *Istoria della guerra di campagna di Roma, Ven. per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino* 1560, in-4° (Manuscrit Morelli); en 1561, les *Fiamme* du même Lodovico Paterno (Manuscrit Morelli); en 1563, *Orationes Tridentinæ*. En 1563-1564, l'in-8°, *La Historia di Gajo Sallustio Crispo Nuovamente tradotta dal Signor Paulo Spinolla. Le postille del Dottor Valvassori brevemente comprendono la somma, e l'artificio... Le Sentenze Morali Scelte... In Venetia per Gio, Andrea Valvassori MDLXIII.* A la fin : *In Venetia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino. MDLXIII* [2].

En 1564, d'Antonio Minturno, un in-4° : *Arte poetica con postille del Valvassori* (sans doute Clemente), *Venegia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino*, 1564. (Manuscrit Morelli.)

Les éditions de l'Arioste publiées soit par Giovanandrea, soit par Luigi sont si nombreuses, et quelques-unes si belles, qu'elles méritent une mention spéciale. La première connue est celle de 1549; viennent ensuite des éditions de divers formats, avec des modifications successives, en 1554, 1556, 1559, 1561 (deux éditions in-8° et in-4° dans cette seule année), 1562, 1566, 1567 et 1568 [3].

Nous avons sous les yeux l'édition de 1566 (Marciana, 46329), remarquable par l'abondance des *aggiuntioni* et la richesse de l'illustration, due à un des grands artistes de cette époque, Verdizotti; elle est visiblement une édition nouvelle et non une simple réimpression. A la première page, un riche encadrement à deux cartouches : dans celui du haut, le titre : *Orlando furioso di M. Lodovico*

1. Repris en 1573 par G. A. Bertano, pour l'illustration d'une édition des *Triomphes* de Pétrarque.

2. Zeno, t. II, p. 289, qualifie cette édition d'élégante et donne comme Vénitien le « *dottore Valvassori* » dont le nom, dit-il, est Clemente.

3. *Annali delle edizioni e delle versioni dell' Orlando Furioso*, de M. Ulisse Guidi, Bologne, 1861.

Ariosto, con cinque nvovi canti ..... Dans le cartouche inférieur : *con queste aggiuntioni :*

Vita dell' auctore scritta per Simon Fornari.

Allegorie in ciascun canto de M. Cl. Valvassori Giurecons.

Argomenti ad ogni canto, de M. Gio. — Mario Verdezzoti.

Annotationi, Imitationi et Avertimenti sopra i luoghi..... Au-dessous de la bordure : *In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, detto Guadagnino MDLXVI.* L'encadrement est formé de figures ailées dansant, de guirlandes de fruits, de massives volutes, de cariatides de femmes, de mascarons et de grosses moulures. Au verso du deuxième feuillet, dans un cadre somptueux, dont les principaux motifs sont des enfants nus debout sur des volutes et des guirlandes de fruits, le buste lauré du poète vu de profil, avec cet exergue : *Ludovico Ariosto il divino*, et dans le bas cette légende : *Di M. Gio. Mario Verdezotti in lode dell' avttore* [1]. Cinquante et une gravures de page (pour les 46 chants de l'*Orlando furioso* et pour les cinq chants additionnels) [2].

1. Ce beau portrait a-t-il été gravé d'après un dessin attribué au Titien? On rencontre déjà dans une édition française de 1532 une effigie de l'Arioste d'après ce dessin.

2. Voici une description complémentaire de ce beau livre : in-4°; lettres cursives; 8 feuilles préliminaires; 622 pages, plus 35 feuilles pour les appendices. L'*Orlando furioso* finit à la page 565. La page 566 est occupée par les *Stanze del Signor Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, a M. Lodovico Ariosto.* Viennent ensuite avec un titre spécial, *Cinque Canti di M. Lodovico Ariosto i quali seguono la materia del furioso. Tutti di nuouo reuisti et ricorretti da molti e importantissimi errori, che finqui sono statti in tutti gli altri. Con gli Argomenti de M. Gio. Mario Verdezotti et con le Allegorie di M. Lodovico Dolce.* Au-dessous, une marque formée d'une toison de mouton et d'une branche en feuilles s'enroulant autour d'une pique, tenue verticalement par deux mains sortant des nuages. En bas : *In Venetia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino MDLXVI.* (Dans la réimpression de 1567, Bibl. Nat. Yd. 391, les *Cinque Canti* gardent la date de 1566.) Après la page 622, la table générale, le vocabulaire, une lettre au protonotaire Gio. Giacobo Paruta et un copieux *Rimario di tutte le disinentie delle voci usate dall Ariosto et quante volte.* Au verso du dernier feuillet, la marque précitée. Lettres ornées de différents styles et jolis en-tête. Les 51 bois présentent alternativement l'encadrement du titre et un autre encadrement de même disposition, avec des motifs différents, le cartouche inférieur contenant l'*Argomento in octava rima*, et l'inférieur la composition de l'artiste. Chacun de ces bois précède un chant. Il est évident que l'auteur de ces bois s'est fortement inspiré des illustrations de l'édition de Giolito et de celle de Valgrisi. Nous avons consulté, à la Bibliothèque Nationale, le Giolito de 1544 (Y+3475), et le Valgrisi de 1556 (Y+3478), et nous avons pu constater *de visu* de très fréquents emprunts. Quelquefois le bois de Verdizotti n'est que la copie, en sens inverse, un peu modifiée pour le besoin d'un

Quoique cette édition porte au colophon *per Gio. Andrea Valvassori*, elle est due aux soins de Luigi, comme en fait foi cette dédicace en tête du volume : *Luigi Valvassori all' Illustrissimo sig*re *H. S. Don Ferrante Caraffa, Conte di Soriano :*

« *PERCHE* il desiderio mio è stato sempre d'abbellire l'opere de' buoni Scrittori ; niuna marauiglia sarà, se'l Furioso dell' Ariosto, altre uolte uscito dalle nostre stampe, hora comparira ornato di nuoui argomenti de' canti, di pareri in materia di duello, di copiose dichiarationi d'historie et di fauole, di rimario, et di molti altri miglioramenti. Ma ben marauiglia sarebbe, se conoscendomi, quanto alcun' altro, obligato à gli Illustriss. et Eccellentiss. progenitori di V. S. Illustriss. non mostrassi almeno, secondo il piccol poter mio, un segno della somma affettione et riuerenza che loro porto. Et percio, non trouandomi cosa al presente più degna, nè uolendo tardar più oltre, per non parer ingrato : mando à V. S. Illustriss. questo Heroico Poema Thoscano, nuouamente ristempato; la cui lettione è molto conueneuole all' età di lei; et non poco diletto, et utilità douerà ritrarne. Piaccia adunque à V. S. Illustriss. di riceuer' il piccol dono cortesemente, poi che'l Cielo hor di maggiori mi è stato auaro. Di Venetia alli XXV. d'Agosto. M. Ð. LXVI.

D. V. S. Illustriss. Sre Luigi Valuassore.

On voit, par les termes mêmes de cette dédicace, qu'en visant les éditions antérieures, Luigi dit : *Altre volte uscito dalle nostre stampe*, tandis qu'en parlant de l'édition actuelle (1566) il emploie toujours le singulier : *Conoscendo mi, mostrassi il piccol poter mio*, etc. Que faut-il conclure de cette différence de termes? Sans doute que, pour les premières éditions de l'Arioste, Luigi était associé à Giovanandrea (ce qu'indiqueraient les mots *nostre stampe*), et qu'en 1566 il était seul (depuis combien de temps?) chef de l'entreprise qui cependant avait encore pour raison sociale le nom du fondateur[1].

Notons encore que cette édition de 1566 contient aux deux derniers feuillets une *Prefatione di M. Clemente Valvassori Giurecons. sv l'Orlando furioso, à chi legge*[2]. Dans cette préface (ou plutôt post-face), le juris-

cadre plus restreint, des scènes de l'édition Valgrisi ; il en est ainsi, et d'une façon très frappante, pour les sujets des chants XXVIII et XXXIII. Disons encore que le beau portrait de l'Arioste de l'édition de Valvassore (1566) n'est que la reproduction, en sens inverse, du portrait donné par Giolito. Enfin la marque de Valvassore décrite plus haut ressemble fort à celle de Valgrisi : deux mains sortant des nuages et tenant une croix en forme de T, autour de laquelle s'enroule un serpent.

1. Le traité hippique de Federico Grisone a aussi pour colophon : *In Venetia appresso Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino.* MDLXXI.

2. Dans l'édition de 1567, cette préface occupe le verso du 6e et le recto du 7e feuillet.

consulte Clemente Valvassori (que nous avons déjà vu figurer dans le *Salluste* de 1563-1564 et dans l'*Arte Poetica* d'A. Minturno, de 1564), ne nous apprend rien sur ses relations de parenté avec Giovanandrea et Luigi. Était-il un de ces *fratelli* qui reparaissent souvent dans les colophons de la maison Valvassori ou n'était-il qu'un parent à un



LA CÈNE, GRAVURE TIRÉE DE L' « OFFICIUM HEBDOMADE SANCTE ».
(Venise, héritiers de Luc-Antonio Giunta, 1549.)

degré plus éloigné? Quoi qu'il en soit, en cette préface emphatique où il est parlé de Moïse, de Daniel, de théologie, d'éloquence et du reste, Clemente exalte les hautes qualités de l'Arioste qui « *ha col suo Orlando Furioso rilevata l'Heroica compositione à tanta altezza, à quanta giamai s'alzasse per Virgilio, et Homero nella loro favella* ». Il vante la « *mirabile doctrina di questo gran poeta christiano* » et « *infinite sue moralita* » et conclut que nul poète, nul philosophe même n'enseigne mieux ce qu'il faut rechercher ou fuir dans cette vie mortelle. Ce Clemente, comme le titre nous l'apprend, est l'auteur des *Allegorie* qui précèdent chacun

des chants. Il dégage, avec une psychologie quelque peu pédantesque, des divers épisodes du poème, la leçon *morale* qu'on en doit tirer[1].

Quant à Luigi, éditeur de cet *Arioste*, ancien associé de Giovanni-Andrea, il semble avoir succédé à celui-ci antérieurement à 1566, comme le prouverait la dédicace au comte Soriano.

Ce même Luigi publie en 1571 les *Ordini di cavalcare et modi di conoscere le nature de' cavalli*... de Federico Grisone, réimpression de cet ouvrage si populaire. Dans son avis aux lecteurs, Luigi emploie toujours le singulier : « *deliberai di farlo stampare, avero sempre*, etc. », aussi bien que dans sa lettre au comte de Soriano ; ce qui ne l'empêche pas de conserver au colophon, comme dans l'Arioste de 1566, ou comme dans les *Lettere cattoliche*, l'ancienne raison de commerce : *In Venetia appresso Gio. Andrea Valuassori, detto Guadagnino MDLXXI*, et les *Malizie bettine del Muzio*, toutes deux de la même année.

Enfin le nom de Giovanni Andrea Valvassori apparaît pour la dernière fois en 1572, dans les *Avvertimenti Morali*[2].

1. Ainsi en tête du premier chant : *Per Rinaldo, che ama Angelica, la quale lo haveva in odio : appare che di raro sono corrispondenti gli animi degli amanti.*

2. Outre les publications datées que nous avons signalées, le nom de Giovanandrea Vavassore apparaît encore à la fin d'un très grand nombre de livres, sans lieu ni date, tous vénitiens, bien entendu, imprimés par lui ou pour lui, vers le milieu du XVIe siècle. Sans parler des livres de broderies si chers à Vavassore, nous nous bornons à signaler : *Hystoria de Hyppolito e Leonora*, avec un grand bois ombré représentant les adieux d'Hippolyte et de Léonore ; — *Historia de le buffonarie del Gonella ;* — *El vanto de la Cortigiana ;* — les *Strambotti et fioretti nobilissime d'amore*, de Pulci ; — l'*Assedio de Napoli et la gloriosa Vittoria del conte Filippino Doria ;* — la *Historia celeberrima di Gualtieri Marchese di Saluzo ;* — *La grande Battaglia delli gatti e de li sorci*, dont le titre est orné d'une médiocre gravure ombrée, une forteresse défendue par des souris et attaquée par des chats ; — *La deuotissima Istoria de li beatissimi sancto Pietro et sancto Paulo apostoli de Christo cō el loro marytio* (sic) *et motte* (sic) *e come furno miracolosamente trouati li loro corpi in vn pozzo.* In-4° en lettres rondes, de 4 feuillets ; sur le titre, saint Pierre et saint Paul. A la fin : *Stampata per Guadagnino di Vauassori.* (Harrisse, *Excerpta Colombiniana*, p. 208. — *El Fatto darme fatto in Romagna sotto Rauenna*, avec un mauvais bois ombré sur le titre, bois qui veut être un tableau de la célèbre bataille. — Signalons encore les cinq grandes planches des *Travaux d'Hercule* (Passavant, *Peintre graveur*, t. V., n° 87) ; une vue de Venise signée *: Opera di Giovani Andrea Vavassore dicto Vadagnino* (*ibid.*, p. 88) ; réduction du plan attribué à Jacopo de Barbarj, postérieure d'un certain nombre d'années, comme le prouve la hauteur de la chapelle du campanile de Saint-Marc ; — deux cartes in-folio : *Parva Germania*, dans la collection de M. Jacopo Alberti di Salò, avec cette mention : *Opera di Giovani Andrea Vavassori dicto Vadagnino ;* — une mappemonde coloriée entourée de douze têtes d'Eoles ; en bas, à gauche, dans un cartouche sur-

ALPHONSE DAUDET

Luigi meurt avant 1583. On a en effet un in-8° : *Attila flagellum Dei tra dotto della vera cronica in ottava Rima* avec ce colophon : *Venetia per li Heredi di Luigi Valvassore* [1] *e Giouan Domenico Micheli, al segno del' Hippogriffo*, 1583. Une année plus tard les mêmes héritiers impriment un livre de Jean Ostans. *La vera Perfettione del disegno, Venetia, MDLXXXIIII presso gli heredi Valvassori* et le *Gigante Morante* (In-8°), *per gli eredi di Luigi Valuassore, e Giouan Domenico Micheli, al segno del Hippogriffo*, 1584 (Melzi *Bibliogr. dei Romanzi e poemi cavallereschi*, p. 220).

Nous sommes un peu étonnés d'avoir rencontré, sous ces énigmatiques signatures, tant d'auteurs différents. Au début de nos recherches, nous n'aurions pu prévoir un pareil défilé. Mais il faut bien accepter les conclusions qui nous ont été imposées par l'étude comparative des œuvres et l'examen des documents. Donc il y a lieu de renoncer sans retour à l'unité fantaisiste de Zoan Andrea et de distinguer :

Zoan Andrea le Mantouan, peintre graveur, copiste de Mantegna, visé dans la supplique d'Ardizoni.

Zoan Andrea, xylographe, le graveur de l'*Apocalypse* et de tant d'autres blocs qui ne sont souvent que des copies de bois antérieurs.

IA, xylographe très supérieur au précédent, interprète de dessins originaux, illustrateur, surtout, d'ouvrages pieux, la plupart sortis des presses de Stagnino.

Enfin Giovanni Andrea Valvassore et ses deux frères, Florio et Luigi, et leurs héritiers, éditeurs, imprimeurs et graveurs.

Voilà bien des constatations imprévues. Nous croyons que l'étude de la xylographie vénitienne des XVe et XVIe siècles réserve encore

monté de dauphins et de sphinx (?), en lettres gothiques : *Opera di Giouãni Andrea Uauassore ditto Uadagnino* (Bibl. Nat. de Paris et Bibl. de l'État major bavarois, à Munich); — une carte d'Italie, mentionnée par Nagler. Enfin une gravure oblongue (au Musée de Berlin) de très grand format, représentant l'histoire de la Passion, dans une série de scènes différentes, séparées les unes des autres par des bordures architecturales et des ornements de paysages. Une tablette dans le milieu de la feuille porte : *In Venetia per Juan Andrea Vadagnino di Vauassar* (un graveur italien avait déjà traité le même sujet dans le même genre, mais bien antérieurement. — V. Lippmann).

1. Est-ce un de ces héritiers qui publie en 1583 : *Alessandro Magno in Rima, nel quale si tratta delle guerre che fece, e come conquisto tutto'l mondo, novamento con le sue historie stampato. Venetia appresso il Guadagnino*, 1583 ?

d'autres surprises. Nous croyons aussi que les solutions de certains problèmes se trouveront moins dans les portefeuilles de gravures, tant de fois consultés, que dans les archives et les bibliothèques, celles-là riches en documents inédits, celles-ci pleines de livres à figures, toutes deux ouvrant à la curiosité de larges horizons et des domaines inexplorés.

DUC DE RIVOLI.
CHARLES EPHRUSSI.





LA FLEUR

Pour faire un tableau de fleurs, comme tout autre, du reste :

Voir la nature, rien autre chose,

Se souvenir de la nature, de rien autre chose,

Suivre sa sensation personnelle, aucune autre.

Dans la peinture des fleurs, l'exécution doit correspondre à la somme d'attention qu'on leur prête dans la vie. Elle ne doit être ni négligée, on ne néglige pas les fleurs : elles sont trop belles; ni d'un fini trop serré : elles sont trop fraîches, tendres et délicates. D'ailleurs, quand un tableau est juste, il est assez fini; et si travaillé soit-il, s'il n'est pas juste, il n'est pas fait. Toujours plus simple et toujours plus juste, c'est la marche ascendante en art.

Si les peintres hollandais, portraitistes de la fleur, l'ont autrement comprise, c'est que chez eux elle était un objet rare et recherché, et cher comme un bijou; ils ont traité en orfèvres ce beau joyau. Ils ont étudié avec conscience les curiosités de détail que l'amateur de tulipes montrait avec orgueil; un oignon de tulipe, du reste, s'y vend encore aux enchères ainsi qu'une perle, et y atteint le même prix.

Mais en France, la fleur est abondante au possible; l'eau, la terre,

les bois, les prés, jusqu'aux vieux murs, tout fleurit; nous ne regardons pas une fleur à la loupe, dans notre pays, nous en cueillons par brassées, nous ne les mettons pas sous globe pour les peindre, nous allons les voir chez elles, nous y installons notre atelier. Notre atelier, c'est le jardin, c'est la campagne, c'est le talus, c'est la vieille route, c'est le bord de l'étang, c'est le fond du bois, c'est le dehors, c'est le plein air.

La peinture des fleurs est loin d'être ce qu'on croit, un passe-temps de jeune fillette, c'est, comme toute autre peinture, œuvre de travailleur robuste et persévérant qu'on n'arrive pas à faire sans avoir accumulé des monceaux d'études. Il faut voir les nombreux cartons bondés de dessins de ceux qui dans ce genre réussissent pour connaître la vérité sur cet art nullement secondaire, mais bien plutôt de premier ordre.

Quel genre est plus décoratif? C'est ainsi que la nature elle-même décore. Quel genre plus gai? C'est de la joie peinte. Quel genre plus varié? C'est dans le style le plus pompeux que l'employait Baptiste Monnoyer, le robuste décorateur Louis XIV; c'est dans les fantaisies les plus délicates que nous le montrent les Japonais; et, puisque les Japonais dans ce genre ont fait de l'art bien japonais, Van Huysum, de l'art bien hollandais, Monnoyer de l'art bien Louis XIV, les imaigiers, de l'art bien moyen âge, quel genre atteint à plus de caractère et permet plus d'être de son temps et de son pays?

Pour faire sérieusement ce genre, il faut, ai-je dit, accumuler des monceaux d'études, se faire un magasin de matériaux afin de puiser chez soi, non chez les autres, seul moyen d'être personnel et aussi d'être honnête artiste. Si la probité en art est le dessin, comme l'a dit un très grand maître, la probité aussi, en art comme en tout, consiste à ne rien prendre à personne.

Il faut, de toutes les fleurs, faire des dessins très poussés, si poussés que rien n'y manque, en faire assez pour arriver à pouvoir, au besoin, travailler de mémoire, assez les connaître pour, lorsque pendant l'exécution d'un tableau elles s'ouvrent, s'étalent, se referment, se fanent et qu'on doit plusieurs fois les remplacer, savoir conserver sa forme et sa structure et poursuivre sans prendre garde son effet et son harmonie.

Il faut faire beaucoup de croquis et beaucoup de pochades pour emmagasiner dans son esprit le plus de souvenirs de nature possible. Ce sont ces souvenirs qu'on récite pour ainsi dire quand on cherche une composition. Alors, plus on a la mémoire garnie, plus on peut

librement imaginer, sûr qu'on est de ne pas sortir de ce qui est possible et de ne combiner, resserrer, agencer que des choses vues.

Il est facile ensuite, pour exécuter, de reconstituer en nature un modèle semblable à la composition trouvée et de donner un corps à sa fantaisie en y faisant entrer d'après nature le plus de réalité possible.



LA MARGUERITE.

(Étude à la plume et au pinceau, par M. E. Quost.)

Un tableau peut ainsi et doit, je pense, résumer les sensations successives en une sensation unique et générale. Ainsi, je suppose qu'on se promène une demi-heure le long d'un ruisseau dans lequel fleurissent des iris à raison de trois par mètre. En se promenant, la sensation ressentie est que le ruisseau est plein d'iris. Cependant, si l'on copie de ce ruisseau une étendue de deux mètres sur une toile de même taille, on donnera la sensation d'un ruisseau vide de fleurs et on aura pourtant été vrai. Vérité sans art, puisque c'est de la vérité sans âme. Nous ne pouvons transmettre la sensation de notre prome-

nade parmi des fleurs toujours, qu'avec un tableau ayant des fleurs



VERVEINE COMMUNE ET CORÉOPSIS.

(Étude à la plume, par M. E. Quost.)

tout plein. Il faut que le sentiment renforce la vérité, il faut qu'au lieu de six iris pour deux mètres, nous ayons une masse d'iris que



ÉTUDE DE ROSES, DESSIN A LA PLUME ET AU PINCEAU, PAR M. E. QUOST.

nous ne puissions plus compter, pas plus que nous ne l'avons fait dans notre promenade le long du ruisseau. Or donc, nous allons nous souvenir de tous les iris en leurs différentes poses que nous avons remarqués au fil de l'eau, nous allons les grouper, les resserrer, nous en composerons un ensemble qui soit comme le bouquet que nous aurions pu cueillir et qu'en nos yeux nous avons rapporté. La sensation unique et générale se produira; un tableau sera composé.



LES COINGS.

(Étude à la plume et au pinceau, par M. E. Quost.)

Il nous sera facile, je le répète, pour l'exécution, de nous faire ensuite avec une gerbe d'iris un modèle ressemblant à notre fantaisie et nous nous efforcerons de faire ressembler notre fantaisie à ce modèle.

La peinture des fleurs ainsi comprise entraîne l'étude du paysage tout entier, afin de placer chacune d'elles dans son milieu. Cette question si intéressante des milieux est de première importance en art. C'est la science des milieux qui distingue les peintres ouvriers des peintres artistes et penseurs. Les premiers ne peuvent faire qu'un travail bien forgé; parmi les seconds, tel artiste, s'il écrivait ce qu'il peint, serait Virgile, tel autre serait Balzac. Un peintre de grande envergure doit laisser à la postérité la vie de son temps, son aspect, sa couleur, sa pensée. Les grands maîtres du passé nous ont

laissé la vie de leur temps dans l'ambiance de leur temps, avec la pensée de leur temps, et non pas seulement le moulage de la face de leurs contemporains, face qui change peu au travers des âges, tandis que les milieux, les coutumes, les idées se transforment toujours.

De même pour les fleurs, c'est bien moins de leur moulage qui ne change pas qu'on peut tirer des aspects nouveaux et multiples que des milieux où elles se montrent, des saisons pendant lesquelles elles vivent, des heures auxquelles elles s'ouvrent. Ainsi vu, l'art des fleurs s'agrandit sans limites. Du volubilis éclos avant l'aube, déjà fermé à l'heure où s'ouvrent les roses, à la belle-de-nuit s'épanouissant à la fraîcheur du soir, il y a toutes les heures; de la primevère devançant les premiers bourgeons à la rose de Noël fleurie encore aux premières neiges, il y a toutes les saisons. Et de la rivière couverte de nénuphars au bois plein de chèvrefeuille, au blé semé de coquelicots, à la haie toute d'églantiers, au chemin blanc de pâquerettes, chaque fleur nous attire en un milieu nouveau. Alors, selon nos yeux et selon nos cœurs, car il y a autant d'arts différents que d'yeux qui regardent et de cœurs qui battent, nous avons pour varier nos tableaux et les poétiser, l'inépuisable variété de la nature et son infinie poésie.

E. QUOST.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(SEPTIÈME ARTICLE[1].)

IV.

LE FAUBOURG ET LE QUARTIER SAINT-ANTOINE (FIN).



L'ÉGLISE Saint-Gervais est une construction du XV[e] siècle, à laquelle on a accolé une façade du XVII[e], sans se préoccuper des disparates de style pouvant résulter de cette adjonction. Malgré l'habileté que Salomon de Brosse a déployée dans les ordres superposés de cette façade, il est resté inférieur aux frères Jacquet, maîtres-tailleurs de pierre qui ont sculpté, en 1517, la merveilleuse couronne évidée à jour et suspendue à la voûte de la chapelle de la Vierge, de même qu'au maître des œuvres qui a dirigé l'exécution des gracieux ornements de la tour enclavée dans les maisons voisines de l'église. L'intérieur du monument, dépouillé à diverses reprises de ses tableaux, de ses tapisseries et de ses tombeaux, offre encore un sérieux intérêt artistique. On attribue à Jean Cousin deux des verrières du chœur : *Saint Pierre guérissant le Paralytique* et le *Martyre de saint Laurent* qui portent la date de 1551. Dans la nef et dans les bas côtés sont d'autres compositions peintes

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 185, 394 et 467, t. V, p. 134, 267, t. VI, p. 135.

sur verre au XVIe siècle, dont le mérite artistique ne s'élève pas à la même hauteur. Robert Pinaigrier a raconté dans les vitraux de la chapelle de la Vierge, l'*Histoire de sainte Anne, de saint Joachim et de la Vierge*, mais ces compositions ont été maltraitées par une restauration indiscrète; plus loin, dans la chapelle de Saint-Jean, il a retracé le *Jugement de Salomon*, qu'il a daté de 1531. Perrin a peint le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais* dans un vitrail de la chapelle de Saint-Pierre; nous avons peine à y retrouver le style d'Eustache Lesueur auquel on a attribué le carton de cette verrière. La menuiserie de Saint-Gervais est traitée avec un grand soin. Les deux rangées étagées des stalles du chœur portent le chiffre de Henri II avec la date de 1556; elles proviennent de l'abbaye de Port-Royal-des-Champs et elles avaient été placées dans le collège des Bernardins, avant d'être recueillies à Saint-Gervais. La grande porte de la façade et les deux plus petites qui l'accompagnent, offrent des guirlandes et des mascarons dont les modèles se trouvent dans les œuvres de de Brosse et de J. Marot. Le menuisier de Hancy a sculpté sur bois un modèle de la façade qui a longtemps servi de retable dans la chapelle de la Vierge et qui est relégué maintenant dans celle des Fonts Baptismaux. L'église possède en outre plusieurs retables qui se maintiennent encore dans les souvenirs classiques du commencement du XVIIe siècle, avant l'invasion des colonnes torses et des ornements déchiquetés empruntés à l'Italie. Ceux de forme monumentale qui décorent les chapelles de Sainte-Anne et de Saint-Laurent sont taillés dans la pierre, en suivant les traditions de la Renaissance. Nous leur préférons deux retables en bois, œuvres bien caractérisées du XVIIe siècle, qui meublent les deux chapelles disposées dans le transsept. Celui de la chapelle de Sainte-Philomène est accompagné d'un lambris sculpté dans le style de Louis XIII. Le second, placé dans la chapelle de Saint-Denis, possède dans sa partie supérieure, une figure du Père Éternel qui faisait partie de la décoration exécutée par Lesueur pour la famille Le Camus et dont les autres tableaux sont conservés au Musée du Louvre. Le banc-d'œuvre, formé par deux pilastres surmontés d'un entablement ajouré et d'un dossier à colonnettes, date du même temps. La partie cintrée qui le termine a reçu sous le Premier Empire la lunette de la grande composition du Pérugin, représentant l'*Ascension du Christ* qui figure au Musée de Lyon. L'église a conservé intact son buffet d'orgues, supporté par des consoles en bois sculpté d'un beau caractère, au sommet duquel voltigent des groupes d'anges dis-

posés au milieu de roses et de guirlandes. Une charmante barrière ornée de pilastres et de colonnettes, au-dessus desquels se déroule une frise ajourée et soutenue par des consoles, sépare la chapelle de Sainte-Anne d'un petit oratoire particulier connu sous le nom de la chapelle Scarron, et entièrement revêtu de quarante-deux panneaux peints et dorés, qui représentent des sujets tirés de la vie du Christ. Le tableau du maître-autel où l'on voit le *Christ aux oliviers*, porte l'écu de la famille Betauld de Chemauld, propriétaire de cette chapelle qu'elle avait fait décorer par un peintre français du XVIIe siècle, qui y avait reproduit plusieurs des compositions de Rubens. La grande grille d'entrée de la sacristie des mariages, dont les vantaux et le couronnement sont ornés d'enroulements en fer étampé, est un excellent spécimen de l'art de la ferronnerie qui a produit de si belles œuvres sous le règne de Louis XIV.

L'église Saint-Gervais renfermait de nombreux monuments funéraires avant la Révolution ; on n'y voit plus actuellement que le tombeau du chancelier Le Tellier, père du marquis de Louvois, par Mazeline et Hurtrelle, œuvre théâtrale dont le meilleur morceau est le portrait du chancelier. Le maître-autel est orné de six chandeliers et d'une croix en cuivre ciselé et doré qui proviennent de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève. Nous n'eussions pas cité ces pièces d'ameublement religieux si leur exécution ne les élevait à la hauteur d'œuvres artistiques et si elles ne se rapprochaient des travaux similaires dus à Philippe Caffieri. Aux jours de fêtes solennelles, l'église était tendue de tapisseries dont les cartons avaient été commandés à Lesueur, à Philippe de Champaigne et à Bourdon. Tout cet ensemble est disparu. Les tableaux ayant servi de modèles ont été transportés au Musée du Louvre et les tapisseries elles-mêmes ont été vendues il y a quelques années par la fabrique. A la suite d'une revendication judiciaire engagée par l'administration municipale, les tapisseries sont rentrées dans les magasins de la ville, mais elles y revinrent dépouillées de leurs bordures qui avaient été acquises par M. de Camondo. Depuis cette époque l'administration a fait restaurer ce qui restait de la tenture primitive, afin d'en prévenir la destruction totale.

La Bastille correspondait par une suite de cours intérieurs et de magasins, avec l'Arsenal qui, depuis Sully, servait de résidence aux grands maîtres de l'artillerie. Ces bâtiments formaient ce que l'on appelait le petit Arsenal où était l'administration des poudres et des salpêtres. Ils avaient conservé l'aspect que leur avait légué le XVIIe siècle, jusqu'en 1871, où ils furent incendiés par le pétrole de

la Commune. Plus heureux, le grand Arsenal a échappé aux dangers qui ont menacé pendant quelques jours les richesses artistiques et littéraires qu'il renferme. La façade principale se développe sur le nouveau boulevard Morland, bien que son entrée soit située sur la rue de Sully. Elle a été rebâtie en 1718 par Germain Boffrand, qui l'a décorée d'une balustrade de pierre, de trophées et de canons placés aux deux extrémités du corps avancé du milieu, tandis que l'autre côté de l'édifice rappelle la construction primitive de Henri IV. On considère généralement comme une trace du séjour qu'y fit Sully, un cabinet décoré de peintures que l'architecte Labrouste a fait déplacer et remonter avec peu de respect, lors des derniers travaux d'agrandissement de la Bibliothèque de l'Arsenal. Là encore cet architecte si néfaste par son dédain pour l'art français à tous les monuments qu'il restaurait, est venu modifier complètement les dispositions du XVIIe siècle, en y introduisant un escalier et un vestibule empruntés à la Grèce. Les chiffres que portent les peintures de ce cabinet viennent démentir son attribution à Sully. Ce sont ceux du maréchal de la Meilleraye qui était grand maître de l'artillerie en 1643. De plus, les arabesques des panneaux et les figures mythologiques du plafond ont été certainement exécutées sinon par Vouet lui-même, à tout le moins sous sa direction [1]. Il n'y a pas de confusion possible entre le style à demi italien de Vouet et celui des maîtres flamands qui étaient employés par Henri IV et sous les mains desquels expirait l'école de Fontainebleau. A la suite du cabinet du maréchal de la Meilleraye, on entre dans une petite pièce ayant servi d'oratoire, qui est ornée de portraits représentant les femmes fortes de la Bible, parmi lesquelles se trouve placée Jeanne d'Arc. Le Musée de Cluny a sauvé de la destruction une curieuse épave de l'ancien mobilier de l'Arsenal. Elle se compose de quatre tapisseries en soie brochée et rehaussées d'or, sur lesquelles on a représenté Henri IV en Apollon, Jeanne d'Albret en Vénus, Marie de Médicis en Junon, et Antoine de Bourbon sous les attributs de Saturne.

Le duc du Maine avait fait commencer avant son exil l'aménagement d'un grand salon qui ne fut achevé que longtemps après. G. Boffrand qui y travaillait encore en 1745, en a fait l'une des plus gracieuses créations de son talent incomparable d'architecte décorateur. Toute la sculpture de ce salon est exécutée avec une délica-

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. Ier, Henri IV, pl. 5, 6 et 7; — Plafond, id. pl. 8 à 14;—Rouyer et Darcel, l'*Art architectural en France*, t. Ier, pl. 56 et 57.

tesse raffinée et les nombreux trophées d'instruments de musique que portent les panneaux et les trumeaux des glaces semblent indiquer la destination primitive de cette pièce qui sert aujourd'hui de salle de travail au département des manuscrits [1]. Depuis la Révolution, l'ancien logis des grands maîtres de l'artillerie est occupé par les collections de livres rassemblés à grands frais par le marquis de Paulmy, alors gouverneur de cet établissement, et acquises par le comte d'Artois, qui sont devenues le dépôt littéraire le plus important de Paris, après la Bibliothèque Nationale.

Vis-à-vis de l'Arsenal était situé le couvent des Célestins sur l'emplacement duquel a été construit la caserne de la garde républicaine, traversée elle-même par le boulevard Henri IV. Le cloître de cette maison religieuse était cité comme l'un des monuments les plus remarquables de l'époque de Henri II, en raison de la pureté de ses lignes classiques; il a été démoli à l'époque de la Révolution, ainsi que l'église où Louis d'Orléans, frère du roi Charles VI, avait établi la sépulture de sa famille. Devenue une sorte de succursale de l'abbaye royale de Saint-Denis, la chapelle funéraire des princes d'Orléans renfermait une foule d'admirables mausolées qui sont répartis entre le Musée du Louvre et l'abbaye de Saint-Denis. Cette dernière église a reçu : le tombeau du fondateur Louis d'Orléans, de Valentine de Milan et de leurs deux fils, sculpté par Benedetto da Rovezzano et Donato Benti, qui avait remplacé, en 1504, un monument antérieur exécuté au XVe siècle par Jean de Toury; le tombeau de Renée d'Orléans Longueville, 1515, autre œuvre de style italien; la colonne funéraire du roi François II, 1560; le tombeau de Léon de Lusignan (XIVe siècle). Celui de Jean de Bourbon et les deux statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon qui décoraient la façade de l'église sont également à Saint-Denis. La part du Louvre est encore plus importante. Elle comprend : la statue d'Agnès de Bourgogne, duchesse de Bedford, 1432, sculptée par Guillaume Veluton; le tombeau de Philippe de Chabot, 1543, attribué à Jean Cousin; les *Trois Grâces*, groupe supportant l'urne qui renfermait le cœur de Henri II, par Germain Pilon; le monument funéraire du Connétable de Montmorency, par Barthélemy Prieur; la statue de Charles de Magny, par Ponce; le mausolée de Timoléon de Cossé, 1569, par Le Hongre (XVIIe siècle); le monument funéraire des ducs de Longueville, par François Anguier.

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, pl. 9 à 13; — *Paris à travers les âges : La Bastille et l'Arsenal.*



CABINET DU DUC DE LA MEILLERAYE, DIT DE HENRI IV, A L'ARSENAL (ÉPOQUE LOUIS XIII).

(Tiré des « Motifs intérieurs », t. II, par C. Daly.)

On a envoyé au Musée de Versailles trois statues agenouillées des membres de la famille de Gesvres dont l'une est due à Le Hongre, et celle de Henri Chabot de Rohan par François Anguier. L'église des Célestins formait, on le voit, un véritable musée de la sculpture française. Les bâtiments conventuels ont été inexorablement rasés à l'exception d'une aile reconstruite au XVIIe siècle. On y voyait, il y a peu de temps encore, une cage d'escalier à rampe de fer avec les restes d'une fresque de Bon Boullongne : *La Glorification de Pierre de Mouron*, fondateur des Célestins, qui décorait le plafond; mais ses derniers vestiges viennent de s'effondrer.

Un quartier tout entier s'est élevé sur le vaste emplacement de l'ancien hôtel de Saint-Pol, « *lieu d'esbattement* » construit par Charles V et qui fut aliéné au XVIe siècle. Le souvenir du logis royal est conservé par les rues de Saint-Paul, des Jardins-Saint-Paul, des Lions-Saint-Paul, Beautreillis et Charles V. Plusieurs grands hôtels s'étaient élevés sur cet emplacement; ils sont aujourd'hui disparus ou transformés. A l'angle du quai des Célestins et de la rue du Petit-Musc, on aperçoit les frontons et les combles entassés pittoresquement, dont M. Lavalette avait surmonté les façades de l'hôtel du conseiller Gaspard Fieubet, où Lesueur avait laissé quelques-unes de ses meilleures œuvres, et qui avait été dessiné par Jules Hardouin Mansard. Ce qui subsiste de l'hôtel de la Vieuville se rencontre à l'entrée de la rue Saint-Paul. La façade de la cour est en briques avec encadrement de fenêtres en pierre blanche. Les appartements abandonnés sont encore décorés de plafonds à corniches sculptées et soutenues par des consoles. Un passage aujourd'hui muré avait conservé jusqu'à ces dernières années un plafond formé par des poutres peintes dans le style de Henri IV. Ces solives démontées ont été acquises par un des membres de la famille de Rothschild; mais il en était resté une partie chez l'entrepreneur de la démolition, M. Picard. M. A. Lenoir[1] a reproduit, avant sa disparition, une charmante maison du temps de François Ier, dont le rez-de-chaussée était disposé en portique à larges baies divisées en trois lancettes. Les pilastres de la façade étaient ornés d'arabesques d'une délicatesse tout italienne et les appuis de fenêtres étaient décorés de médaillons sculptés. Le boulevard Henri IV a emporté les derniers vestiges de l'hôtel de Sébastien Zamet, situé dans la rue de la Cerisaie, et possédé ensuite par la

1. V. A. Lenoir, *Statistique monumentale de Paris; — Paris à travers les âges : L'Arsenal.*

famille de Lesdiguières. Les ambassadeurs étrangers y logeaient en attendant leur réception officielle. A l'exception de vantaux de porte sculptés, qui appartiennent à M. le comte Pozzo di Borgo, rien n'a survécu de la décoration de cette demeure, non plus que de la maison voisine habitée par Philibert de Lorme, également rasée à la même époque, et dont les lucarnes ont été souvent reproduites.

Plusieurs demeures de la rue Charles V portent le caractère de l'architecture du XVIIe siècle. Une grande porte surmontée d'une imposte sculptée de l'époque de Louis XVI, donne entrée dans l'hôtel de Maillé (nº 10) dont la façade en briques remonte à Louis XIII. Il existait à l'intérieur un petit salon dont le plafond peint à la même époque, a été vendu au marchand d'antiquités Étienne, après avoir subi de graves avaries. Il est vraisemblablement conservé maintenant chez un amateur. On y voyait également des dessus de porte peints dans le style de Boucher. Il reste encore dans l'hôtel trois belles portes en bois sculpté dans le goût de Briseux, ornemaniste du temps de Louis XV. La maison suivante (nº 12), jouit de la triste renommée qui s'attache à tout ce qui rappelle la marquise de Brinvilliers, au père de laquelle elle appartenait. L'hôtel bien conservé est occupé aujourd'hui par une maison des sœurs du Bon-Secours. On ne peut plus entrer que dans la grande cour où débouche un escalier monumental à rampe en fer du XVIIe siècle, sans pénétrer dans les appartements intérieurs, dont deux pièces conservaient des décorations peintes qui ont été recouvertes d'une couche d'enduit.

La porte du grand escalier de la maison portant le nº 13 de la rue des Lions-Saint-Paul, offre une baie à voussure rayonnante en fer forgé, au-dessus de laquelle est un curieux monogramme aux chiffres enlacés de ses anciens propriétaires, composé dans le genre de Mavelot (époque de Louis XIV); dans l'intérieur on voit le cadre sculpté d'une alcôve et un boudoir portant encore à son plafond des vestiges de peinture. Dans la cour de la maison (nº 10) est une jolie porte à cartouche en forme de coquille et à deux consoles [1]. Plus loin, une clé de porte de style Louis XVI a été gravée par M. Daly. Près de là, le même auteur a reproduit la façade étroite d'une maison du quai des Célestins (nº 42), dont le rez-de-chaussée était occupé par une devanture de boutique aujourd'hui modernisée, mais où il reste encore de belles

1. C. Daly, *Revue générale de l'architecture,* 1866; — C. Daly, *Motifs extér.*, t. II, Louis XVI, pl. 31.

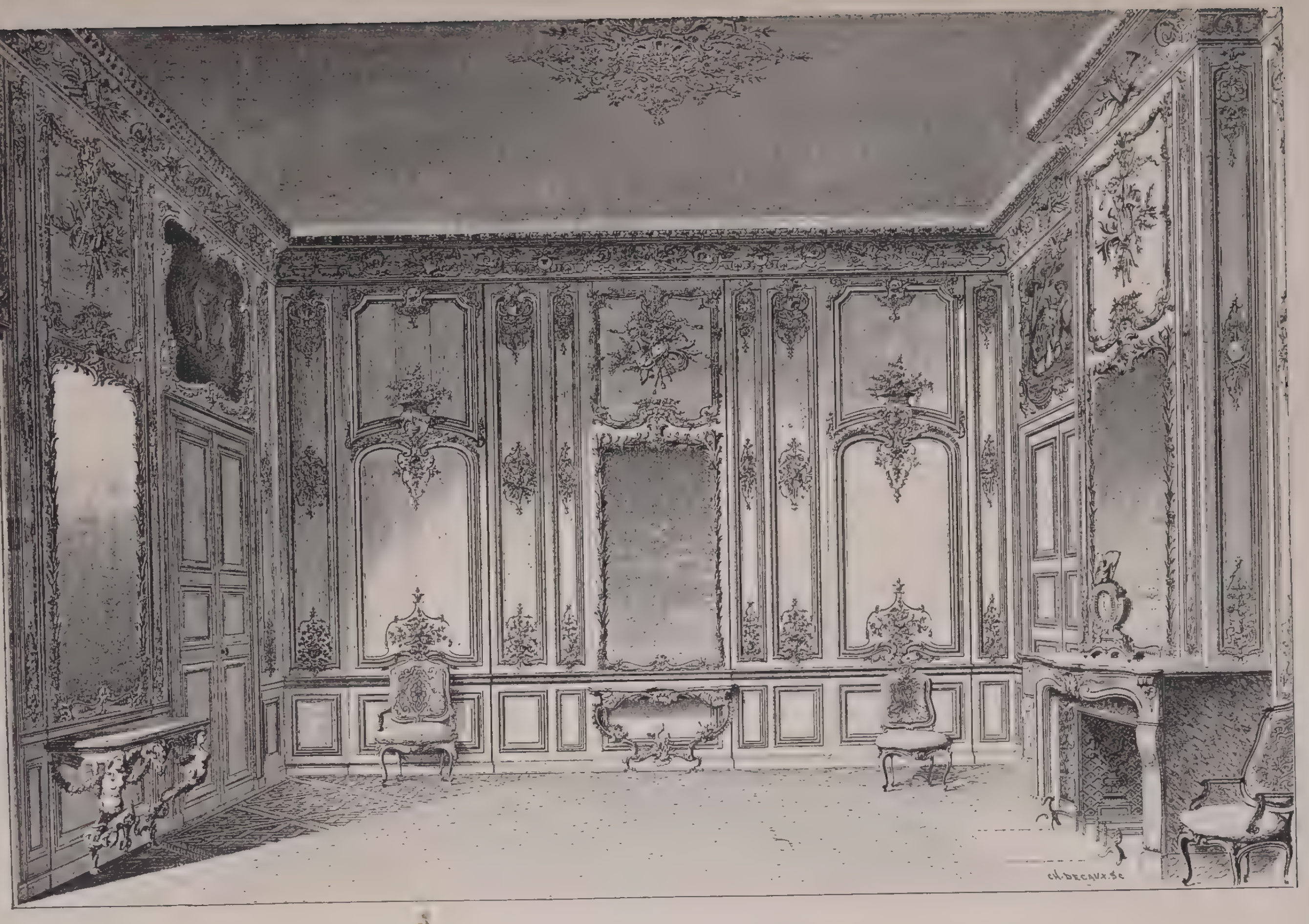
2. *Id.*, t. II, Louis XVI, pl. 4 à 6.

consoles à cannelures reliées par des guirlandes qui soutiennent le balcon. On rencontrait autrefois à Paris nombre de devantures de marchands de vins protégées par des grillages à enroulements. Presque toutes ont disparu; nous mentionnerons l'une des plus remarquables (de l'époque Louis XV), qui est conservée dans ses parties principales, au n° 34 du quai de l'Hôtel de Ville.

L'hôtel des archevêques de Sens, situé à l'intersection des rues de l'Hôtel-de-Ville et de Figuier, a été trop souvent décrit pour que nous nous y arrêtions longtemps. Tous les curieux connaissent les tourelles en encorbellement, les lucarnes et le porche qui donnent tant de mouvement à sa façade ainsi que le donjon et l'escalier de la cour intérieure. Toute la décoration des salles a d'ailleurs été saccagée et leurs boiseries enlevées, à l'exception des montants de la porte principale qui existent à l'hôtel Carnavalet. Il faut espérer que cette demeure historique finira par être affectée à un service municipal qui en assurera la conservation. Déjà le Conseil municipal, entrant dans la voie protectrice de nos monuments, vient, sur la proposition de M. Duplan, de décider l'acquisition de la tourelle, contenant l'escalier de l'ancien hôtel de Graville, situé dans le passage Charlemagne, et construit au XVIe siècle, sur l'emplacement du logis du prévôt de Paris, Hugues Aubriot [1]. Les murailles de la cour de l'hôtel de Graville entourant cette tourelle, que la pioche des démolisseurs vient de renverser, étaient ornées de termes supportant des médaillons qui dataient de la première moitié du XVIIe siècle.

La maison des Filles de l'Ave-Maria, située près de là, a été démolie après la Révolution. La chapelle renfermait plusieurs monuments funéraires du XVIIe siècle : celui de Charlotte de la Trémoille, princesse de Condé, par Simon Guillain, qui est au Louvre, et ceux de Catherine de Clermont, duchesse de Retz, et de Jeanne de Vivonne, faisant partie du Musée de Versailles. A la rencontre des rues Charlemagne et des Nonnains-d'Hyères se trouve une maison oblongue, dont la petite porte centrale à masque de lion et à guirlandes, est surmontée de l'enseigne : *A la Raquette;* de chaque côté s'ouvrent d'étroites boutiques fermées par des grillages très simples. Tout cet ensemble peut être cité comme l'un des spécimens les mieux conservés des maisons de commerce du XVIIe siècle. Une seconde enseigne dans la même rue montre un émouleur de couteaux, mais il est bien difficile

1. V. *Bulletin de la Société des monuments Parisiens*, 1886, n° 3; C. Daly, *Revue générale d'architecture*, 1866.



SALON DE MUSIQUE DU DUC DU MAINE, PAR GERMAIN BOFFRAND (ARSENAL. — ÉPOQUE LOUIS XV).

(Tiré de l' « Art architectural en France », par E. Rouyer et A. Darcel.)

d'apprécier son authenticité historique sous les couches épaisses de peintures qui la recouvrent. Au n° 20 [1] est une fenêtre dont le fronton, soutenu par une guirlande et deux consoles, présente un charmant motif de l'époque de Louis XVI.

L'une des plus belles constructions particulières de Paris était l'hôtel bâti par François Mansard, pour le duc d'Aumont, dans la rue de Jouy. La Pharmacie Centrale y a établi ses laboratoires, et toute la décoration intérieure à laquelle Charles Lebrun et Allegrain avaient été employés, a disparu. Plusieurs traités d'architecture [2] du XVIIe siècle, et de nos jours, M. Daly et le Bulletin de la Société des monuments Parisiens ont relevé les principaux détails de cette grandiose demeure. Presque aussi remarquable est l'hôtel de Châlons ou de Luxembourg, existant au n° 26 de la rue Geoffroy-Lasnier. Il est précédé d'un portail monumental surmonté d'un grand cartouche sculpté du plus bel aspect. La menuiserie des vantaux est travaillée avec plus de légèreté que la plupart des portes contemporaines du règne de Henri IV; le marteau est décoré des deux têtes de chevaux soutenant un écusson. La cour est entourée de bâtiments en briques encadrées de cordons en pierre blanche et percés de fenêtres à frontons portant des monogrammes [3]. Un large perron à double rampe introduit dans l'intérieur qui a été modernisé. Une seconde porte cochère de la même rue est surmontée d'une imposte cintrée dont les tympans sont ornés de deux couronnes de chêne dans le style de Louis XIV.

VI.

LE MARAIS.

On comprend sous la dénomination générale du Marais, le quartier situé entre la rue Saint-Antoine et le boulevard Saint-Antoine, en dehors de l'enceinte de la vieille ville qui, dans les dernières années du moyen âge, remplaça des terrains marécageux servant à la culture. Vers la fin de la Renaissance cet espace se couvrit de vastes hôtels et devint le centre de la société élégante. Plus tard

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 21.
2. V. C. Daly, *Motifs ext.*, t. I, l. XIII, p. 20; — *Bulletin des monuments Parisiens*, 1886, n° 3.
3. V. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. I, pl. 13 et 14.

la population se porta vers l'ouest et ces hôtels furent négligés ou transformés en établissements industriels. Par suite de cet abandon, le Marais est de toutes les grandes divisions de la capitale celle qui a le mieux conservé son aspect primitif et celle où l'on retrouve les spécimens les plus nombreux de l'art de la décoration française aux deux siècles derniers.

Le boulevard Beaumarchais, qui terminait la ville de ce côté, jusqu'à l'époque de Louis XVI, ne possède que des constructions récentes, mais son tracé étant parallèle à la rue des Tournelles placée en contre-bas, plusieurs des hôtels de cette dernière rue trouvèrent un second débouché sur ce boulevard. Tel était l'hôtel de l'architecte Jules-Hardouin Mansard de Sagonne (n° 28), dont on apercevait la façade à colonnes et à balcons aux chiffres de l'architecte, s'élevant au fond d'un jardin terminé sur le boulevard par une grille, jusqu'à ce qu'une construction industrielle soit venue supprimer ce point de vue. La demeure de Mansard édifiée en 1699 par l'architecte propriétaire, et à laquelle on accède par la rue des Tournelles, conserve une partie de sa disposition primitive. Le vestibule est décoré de cariatides et de mascarons d'un bon style. L'escalier a perdu la rampe de fer qui est remplacée par des balustres de bois; sur l'un de ses paliers, est un cartouche sculpté avec le médaillon de Louis XIV. Les peintres Lebrun, Mignard et Lafosse, amis de Mansard, s'étaient partagé la décoration des appartements dont il ne reste plus que des vestiges. Une petite salle du rez-de-chaussée est surmontée d'un plafond divisé en trois compartiments dont le sujet central est le *Triomphe de l'Amour* accompagné de deux autres groupes d'Amours. Cette charmante composition d'une parfaite conservation rappelle le pinceau gracieux et facile de Charles Coypel. Les pièces du premier étage ont été entièrement remaniées sous Louis XVI, et barbarement dépouillées de leur ornementation, il y a peu d'années. L'un des salons possède encore un grand plafond représentant : *Apollon et les Muses*. Cette peinture peut compter parmi les meilleurs ouvrages de Mignard; elle rappelle par ses tons transparents la décoration des salles des grands appartements de Versailles. Une autre pièce offrait un plafond représentant *Cérès accompagnée de Bacchus*, également attribué à Mignard, et qui se trouve aujourd'hui caché par une fausse cloison. Un troisième sujet par Lebrun et par Allegrain, qui décorait le grand salon, a été complètement détruit. La demeure de Mansard a été gravée dans l'*Architecture* de Blondel.

Ninon de Lenclos avait habité pendant quelques années l'hôtel de Mansard, avant de s'établir au n° 56 de la même rue où elle mourut. Cette maison, qui forme le n° 43 du boulevard, avait conservé intactes les boiseries dorées d'un salon dont le fond était occupé par une sorte d'alcôve, destinée à contenir un lit de repos. La sculpture de ces panneaux est d'une excellente exécution. L'encadrement de la glace surmontant la cheminée et celui de l'alcôve, sont composés dans le style de Louis XIV, tandis que la frise de la corniche du plafond où se voient des aigles et des personnages chinois, rappelle les compositions de Pineau, l'un des meilleurs ornemanistes de la Régence. Quatre grands paysages bien inférieurs sous le rapport de l'art et peints sur toile dans le goût de Crépin, complètent cet ensemble. Cette belle décoration acquise par M. Montvallat a été, l'an dernier, vendue par lui, moyennant la somme de 23,000 francs, au Musée d'art industriel de Berlin, qui possède ainsi une œuvre importante de la décoration intérieure française au XVIIIe siècle. La corniche, qui n'a pu être transportée en raison de sa friabilité; a été moulée par l'atelier du Musée des Arts Décoratifs, pour être restituée dans son état primitif. Une seconde pièce du deuxième étage de la même maison offrait un plafond représentant des *Enfants jouant avec des guirlandes*, et se détachant sur un fond de ciel. Cette composition, dont on faisait honneur à Fragonard, a été récemment recouverte d'une couche de badigeon par les ouvriers chargés de remettre l'appartement en état pour la location.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.


ART
INDUSTRIEL

33e ANNÉE. — 1891

LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

8, rue Favart, à Paris

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes, d'héliogravures et de gravures en couleurs tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1er janvier ou 1er juillet.

FRANCE

Paris.	Un an, 60 fr., six mois, 30 fr.
Départements.	— 64 fr.; — 32 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale.	Un an, 68 fr.; six mois, 34 fr.

Prix du dernier volume : 35 francs.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). . .	**Épuisé.**
Deuxième période (1869-90), vingt années.	**1,060 fr.**

Les abonnés a une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1891

NOUVEL ALBUM DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*

5e série. — Prix : 100 fr. — Pour les abonnés : 50 fr.

50 gravures (**aucune n'a paru dans les précédents albums**), tirées sur Chine, format 1/4 colombier, et contenues dans un portefeuille.

Planches de **Gaillard, Jacquemart, Gaujean, L. Flameng, Boilvin, Le Rat, Didier, Morse, Guérard, Lalauze, Buhot**, etc. Eaux-fortes originales de **Lhermitte, Renouard, de Nittis**, etc.

Aux personnes de la province qui s'adresseront directement à la **Gazette des Beaux-Arts**, l'Album sera envoyé dans une caisse sans augmentation de prix.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : **L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange;** *Eaux-fortes de* **Jules Jacquemart; Les Dessins de maîtres anciens,** *etc.*

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

et dans tous les bureaux de poste.

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 3 FRANCS.

Sceaux. — Imprimerie Charaire et fils.